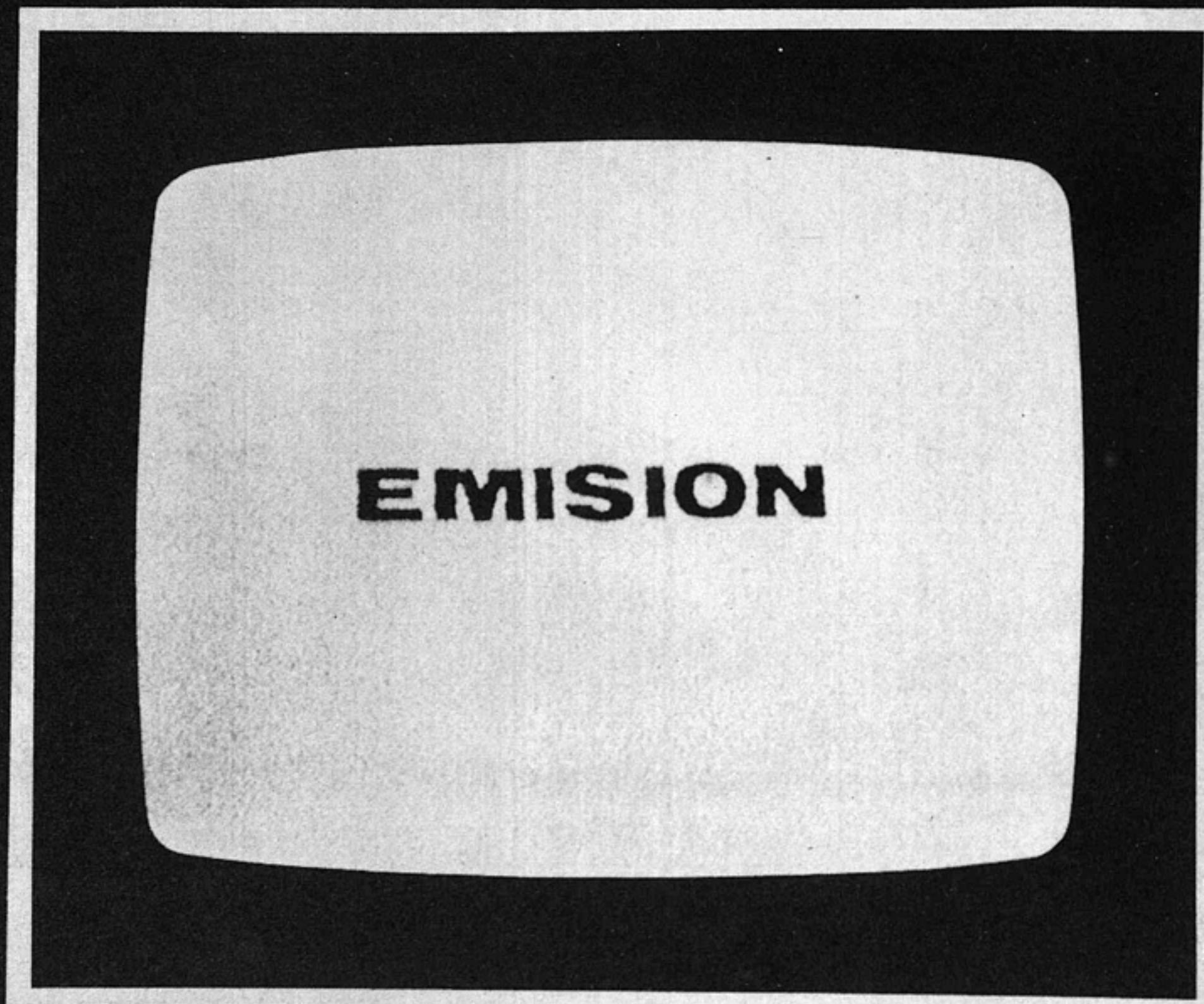
ISSN 0130·6405

94

2

ИСКУССТВО КИНО



Антонио Мантадас.
«Сигнал». 1976.

ИСКУССТВО КИНО

2 94

Ежемесячный журнал
Выходит с января 1931 года

Учредители:
Министерство культуры РФ, Комитет РФ по кинематографии (Роскомкино), Конфедерация Союзов кинематографистов, Союз кинематографистов России, АО «Киноцентр», редакция журнала «Искусство кино», редакция журнала «Огонек»

Главный редактор
Дондурей Д.Б.

Редакция
Гурьян Л.Б.
Доброхотова М.М.
Донец Л.С.
Зархи Н.А.
Игнатьева Н.А.
Иенсен Т.О.
Калгатина Л.В.
Карахан Л.М.
(Зам. главного редактора)
Листова Е.Л.
Мишунина Л.В.
Николаева И.А.
Сиривля Н.А.
Стишова Е.М.
Сулькин М.С.
(Ответственный секретарь)
Шепотинник П.Г.
Элькина Г.Г.
Ярошевская С.Л.

Содержание

3 **И. Кулик, Е. Кутловская.** R.E.M.

Разборы и размышления

5 **Ирина Кулик.** Проявление и засвечивание
10 **Вим Вендерс.** Сны, время и видео
14 **Михаил Трофименков.** Ис-то-(ты)-(те)-рия кино (два раза)
19 **Филипп Дюбуа.** Изображение со скоростью мысли
23 **Питер Гринуэй.** Правила Игры
38 **Юрий Лейдерман.** Художник Питер Гринуэй

Мемуары и публикации

42 **Тристан Тцара.** Приблизительный человек
43 **Джим Моррисон.** Властители. Заметки о Видении
45 **Джерри Хопкинс, Денни Шугармен.** Никто не выйдет отсюда живым

Аспект

56 **Юрий Лейдерман.** Буря в пустыне, колодец и маятник

Теория, история

62 **Е. Кутловская.** Сумароковские очки
67 **Маршалл Маклюэн.** Осмысляя средства коммуникации: новые измерения человека
75 **Сергей Добротворский.** Восприятие стандарта
84 **Анатолий Прохоров.** Будущее компьютерной фильмы
91 **Джулиано Фиорини-Роза.** Движение кибер-панк и будущее виртуального кино

Сюжеты и факты

96 **Якоб Аугштейн.** На вилле секс запрещен

Персоналии

99 **Пайк-дайджест**
102 **Андрей Хренов.** Антитехнологическая технология по видеоформуле P+A-I(K)
107 **Нам Джун Пайк.** Время «на входе» и время «на выходе»

Интервью «ИК»

109 **Сергей Шутов.** Реальный видеоарт
115 **Антон Батагов.** Человек с киноаппаратом-2
117 **Георгий Пузенков - Андрей Ерофеев.** Разговор с заезжим художником

Сценарий

122 **Фернан Леже.** Шарло-кубист

Non stop

128 **Марина Бессонова.** Стена-экран
130 **Татьяна Могилевская.** Искусство и технология
133 **Алена Романова.** *Игра в Магазин*
135 **Николай Селиванов.** Enfant terrible

«ИК». Избранная проза

136 **Томас Де Квинси.** Исповедь англичанина, употребляющего опиум
146 **Николай Шептулин.** Ужас и наслаждение Томаса Де Квинси
150 **Юрий Анненков.** Тяжести

Pro и contra

167 **Андрей Филозов.** Сны разума

171 **Т. Иенсен. Post Scriptum**
173 **Представление авторов**
174 **Summary**

© Журнал
«Искусство кино», 1994

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-89-55, 151-37-79

Компьютерная верстка
Потапов И.П.

Сдано в набор 10.01.94
Подп. к печати 9.03.94
Формат бумаги 70x100 $^{1}/_{16}$
Бумага офсетная № 2
Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,62, уч-изд. л. 17,08.
Заказ 2025
Ордена Трудового
Красного Знамени
Чеховский полиграфический
комбинат

142300, г. Чехов Московской
области

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются

Редакция приносит свои извинения читателям за опоздание этого номера и возможные технические недочеты, возникшие при переходе издания на компьютерное макетирование.

И. Кулик. 1992

Е. Кутловская. 1974

R.E.M.

О нашем времени часто говорят как о периоде очередной смены культурных кодов. Одно из свойств этого времени - невозможность говорить о реальности культуры как о вещи однородной. Современное искусство понимается не как совокупность произведений, относимых к традиционно разделяемым различным видам искусств, но как род деятельности, распространяющейся на самые разнообразные области реальности. Впрочем, понятие «реальность» уже не определяет универсум, в котором мы существуем.

Почему в настоящем номере журнала мы пытаемся говорить на столь разнообразные темы! Мы не претендуем на законченность и определенность, мы лишь предлагаем различные точки зрения и языки описания той визуальной культуры, которая формируется на наших глазах и, возможно, сменит традиционную логоцентрическую культуру.

Не верь ушам своим, верь глазам своим. Но им, впрочем, тоже не слишком доверяй.

Понятие «стиль», столь актуальное для предыдущих эпох, для нашей оказывается слишком громоздким и статичным. Ему на смену приходит то, что мы привыкли определять доморощенным слэнговым словом «стильность». К сожалению, другого термина пока нет. Мережковский сравнивал традиционную европейскую культуру со знанием, завершающимся «острием личности». Современная культура, кажется, завершается заостренным носком ботинка. Именно «стильность», возможно, способна

R.E.M. (Rapid eyes moving) - «быстрое движение глаз», термин, используемый в психологии для обозначения «активной фазы сна», именно той, в которой человека посещают сновидения.

вернуть связность и единство рассыпающейся картине мира. «Стильность» моделируется взглядом, способом видения. Поэтому так актуализированы визуальные, оптические искусства.

Культура «стильности» - культура уже не фрагмента, а детали. И носок ботинка или набалдашник трости воспринимаются не как часть некой картины, но едва ли не как самодостаточный микрокосм. Хронологически мы начинаем с XVIII века - именно это время породило «зрение крупного плана», способное фиксировать детали. Это эпоха первых оптических приборов - очков и микроскопа. От глаз Сумарокова, вооруженных очками, к «Киноглазу» первых авангардистов, к «третьему глазу психоделической культуры», позволяющему наблюдать трансформации мира, к глазу, вооруженному по последнему слову новых технологий, - нам кажется естественным такой ход развития визуальной культуры.

Почему именно «Искусство кино» считает возможным говорить обо всех этих вещах, на первый взгляд не всегда имеющих прямое отношение к кинематографу? Но ведь именно кинематограф, часто именуемый «сновидением с открытыми глазами», впервые научил нас воспринимать культуру не только как движение мысли, но и как «быстрое движение глаз». В конце концов, возможно, очки - отдаленный предшественник кинокамеры, а шлем «виртуального зрения» ее последняя модификация.

Составители И.Кулик, Е.Кутловская

Ирина Кулик

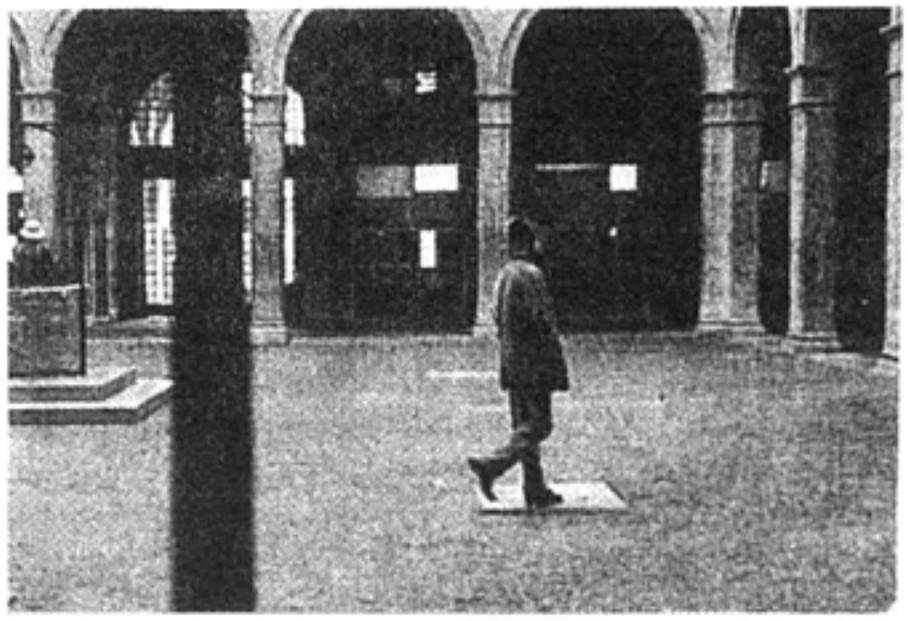
Проявление и засвечивание

Если искать литературные аналоги кинематографу Вима Вендерса, вполне вероятно, что речь пойдет об «Улиссе» Джойса. Поводов к тому может быть несколько. Это и урбанизм, и самоочевидный мотив странничества (Вендерс говорит, что его главный герой, возможно, не появляющийся в фильмах, - Улисс, а остальные персонажи заняты тем, что разыскивают его, чтобы сказать: еще не время возвращаться). Это и итожащий, последний жест: «Улисс» как «последняя книга», гипотетически завершающая историю литературы, и кинематограф Вендерса, созданный в предчувствии «смерти кино». Подобно тому как в «Улиссе» ретроспективно перебираются все возможности и варианты литературы, в фильмах Вендерса предстают все виды кино, его аналоги, модели, предшествующие и наследующие ему явления: всевозможные устройства, предвосхитившие кинематограф, вплоть до театра теней на белом полотне киноэкрана, фотография, видео, электронное изображение. Почти во всех его фильмах есть метакинематографические ситуации - от простейших вариантов, когда персонажи отправляются в кинотеатр, до сложных метафор, вроде экрана, прозрачного только с одной стороны, сквозь который переговариваются герои фильма «Париж, Техас». В этом фильме, кстати, уже задана ситуация «Неба над Берлином» - подобно его герою, ангелы видят, оставаясь незримыми и не имея возможности контакта. В сущности, в обоих случаях речь идет об одиночестве зрителя перед экраном кинотеатра.

Но, в отличие от Джойса, Вендерс не прибегает к стилизациям. Его кино не замыкается само на себе, не становится игрой цитат и аллюзий, но всегда остается инструментом постижения реальности. Может быть, основное сходство между джойсовским романом и кинематографом Вендерса - в осознании того, что выбранный язык, будь то литература или кино, в состоянии полностью выразить мир, «покрыть» реальность, создать целостное описание универсума, не оставляя в нем мертвых зон невыразимости.

У Вендерса высшее видение, зрение ангелов из дилогии «Небо над Берлином» - «Так далеко - так близко». Зрение, которому доступно созерцание сущности вещей, маркировано через свою черно-

Вим Вендерс. «Небо над Берлином», 1986



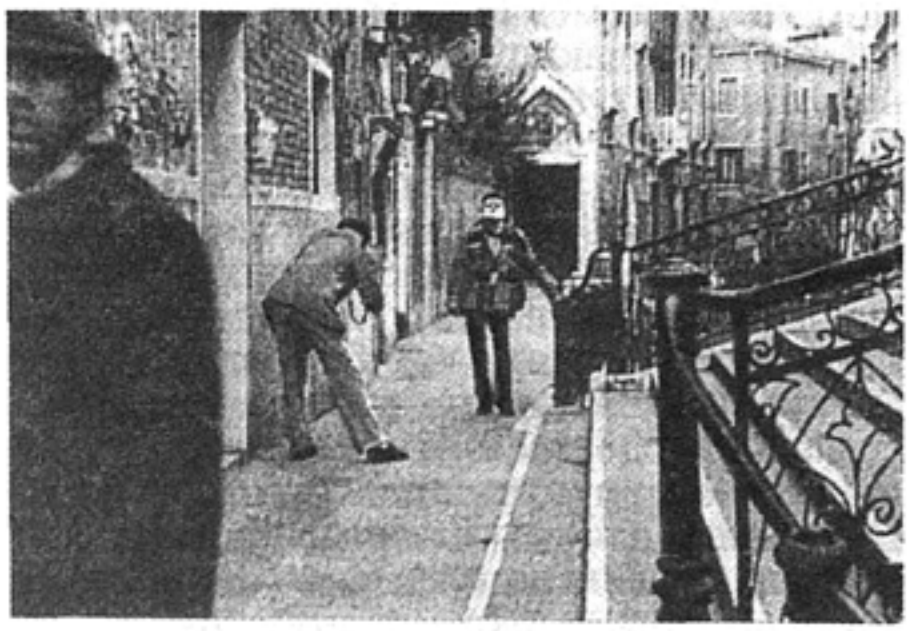
Софи Каль. «Венецианское преследование», 1983

белость как сугубо кинематографическое, почти техническое. Тем самым зрачком, которым одновременно Бог смотрит на человека и человек смотрит на Бога, у Вендерса оказывается кинокамера.

Вся реальность может быть запечатлена на кинопленке. Но из этого следует и то, что лишь заснятый, доступный кинокамере мир является действительно реальным. Подобно тому как человеческие существа отличают от вампиров, призраков и прочей нежити, так как они отбрасывают тень и отражаются в зеркалах, подлинную реальность отличают от мнимой - ее можно обнаружить при проявлении кинопленки. Возможно, именно поэтому Вендерс почти не обращается к историческому фильму - ведь заснятое в кино «никогда не станет древнее даты изготовления кинопленки», по замечанию Г.Смирнова-Греча[1]. Два исключения - «Алая буква» и «Хэммет» - лишь подчеркивают правило: эти ленты были восприняты самим режиссером как неудачи. Мир Вендерса - почти всегда мир без примет прошлого исторического: автобаны, метро, современные билдинги. В Париже, городе, более других, быть может, кичащемся своим прошлым, Вендерс почти неизменно снимает «Дефанс» - сымитированный футуристический оазис.

Фотография и видео у Вендерса наделены полярными значениями. Фотография, подобно фильму, способна доказать, что мир еще существует. С помощью фотографирования герой «Алисы в городах» пытается, возможно, восстановить свои нарушенные связи с действительностью, вновь идентифицировать мир. Видеоизображение противостоит самой идее идентичности - об этом говорится в закадровом тексте фильма «Заметки о городах и одежде», - так как упраздняет отношения «оригинал - отпечаток», на которых строится доказательство существования реальности.

[1] Смирнов-Греч Г. Письмо из Рима. - «Место печати». М., 1993, N 4.



Если же говорить о фотографии и видео в общеэстетических параметрах, то у них есть множество сходств. Неглубинность пространства в видео во многих произведениях видеоарта подсказывает кодирование изображения по законам картины, изобразительного искусства, что уже делает его более близким фотографии, чем кино. Кроме того, в фотографии время редуцировано до чистого настоящего момента, вырванного из причинно-следственных связей прошлого - будущего, и в этом смысле пространственная плоскостность видео корреспондирует с временной плоскостностью фотографии - в обоих случаях она ведет к разрушению пучков связей, уничтожению сюжета, развитие которого невозможно как вне времени, так и вне пространства. Время в видео так же не располагает к повествовательности, которой владеет классическое сюжетное кино. Видео соотносится с кинематографом примерно так же, как перформанс или хеппенинг с традиционным театром - если кино и театр оперируют условным временем, то видео и акции имеют дело только с реальным, прямым временем, непригодным для рассказывания историй.

У Вендерса видео почти всегда появляется как знак распада реальности, разрушения связи вещей, гармоничности, оправданности мира. Так, в «Молнии над водой» именно видео выбирается как язык, который в состоянии поведать об умирании. В фильме «До самого края света» видео трансформируется в некое фантастическое устройство, изобретенное вначале одним из героев для того, чтобы позволить слепым видеть образы, снятые для них зрячими. Эпизод первого испытания этого прибора снят с редкой у Вендерса прямой цитатностью. Антураж лаборатории, позы персонажей - слепая мать изобретателя, готовая к трансляции заснятых образов, лежит в саркофаге, вокруг ее головы - мерцающая лампочками индикаторов дуга, внутри аналогичного

устройства помещен сам ученый, эти образы ей передающий, - все это однозначно отсылает к классической сцене оживления робота в «Метрополисе» Фрица Ланга. Поначалу исполненный самых гуманных целей эксперимент трактуется как нечто скрыто зловещее, таящее угрозу. Позднее изобретатель и его подруга начинают использовать прибор для записи сновидений. Привычка к бесконечному просмотру собственных снов оказывается наркотиком, приводящим героя к гибели. В фильме возникают синтезированные с помощью электроники фрагменты этих снов: смутные, ярко и фантастично раскрашенные в «психоделические» цвета силуэты, существующие вне времени и пространства, вроде вечно бредущей по нескончаемому пляжу то ли мужской, то ли женской фигуры, созерцание которой завораживает героиню. Это образы, ни к чему не имеющие отношения, ни с чем не связанные, не обязанные своим происхождением никаким причинам, не способные вызвать никакие следствия. Их созерцание погружает персонажей фильма в полный аутизм, заставляя их утратить все связи с реальностью.

Интересно, что чисто визуально техника, в которой выполнены сновидения, заставляет вспомнить фрагменты некоторых современных жанровых фильмов, воссоздающих зрение роботов или инопланетян, в киномифологии так же относимых к технологическим созданиям, - возможно, в силу своей сфабрикованности, инженерии спецэффектов, которая обеспечивает их появление на экране. «Другое» зрение, традиционно трактуемое как собственно зрение художника, трансформируясь в зрение «другой», непостижимой и запретной для человека реальности, легко сливается со зрением «другого», то есть нечеловеческого существа, «чужого».

Смешение реальности и снов, пришедшая с новыми технологиями недоказуемость подлинности мира через возможность его запечатления, бесконечная свобода фальсификаций и симуляций, утрата идентичности ведут к расчеловечиванию, к мутации людей в некие искусственные креатуры эпохи «постхьюмен».

В некоторых фильмах, снятых до появления видео, во всяком случае, до его мифологизации, деконструктивной, «деидентифицирующей» оказывается именно фотография. Так, в «Блоу-ап» Антониони фотоувеличение выявляет некий сюжет, который уже невозможно определить как безусловно существующий в реальности. Во «Взлетной полосе» Криса Маркера сама форма фильма - «фотороман», чередование стоп-кадров, сопровождающееся закадровым дикторским текстом. Героя, подвергающегося каким-то научным экспериментам, уже как бы трансформированного в не вполне человеческое существо, засылают то в прошлое, то в будущее. Фотоизображение, дискретное, лишенное развития во времени, появляется здесь как знак распавшейся связи времен, утраты возможности действовать в той реальности, в которую герой попадает и которая возникает для него лишь как ряд ничем не обусловленных картин, смысл и последовательность которых он понять не в состоянии. В конце фильма герой погибает, успевая понять, что ребенок, свидетель его смерти, - он сам, и вспомнить, что в детстве он видел собственную смерть на взлетной полосе. История, рассказанная в фотографиях, оказывается и историей развоплощения, утраты идентичности.

В 70 - 80-е годы французская художница Софи Каль делает ряд проектов, отчасти напоминающих фотороман Криса Маркера. Фотографические циклы являются документацией неких инсценируемых ею историй - например, выслеживания выбранного персонажа или же слежки за ней самой, фотографируемой нанятым ею же частным детективом. Эти работы как бы стремятся наделить фотографию той связностью, которая обычно свойственна кинематографу, вырвать из-под власти случая фрагменты реальности, запечатленные фотоаппаратом.

В романе «Левиафан» современного американского писателя Пола Остера, возможного соавтора будущего фильма Вендерса, опыты Софи Каль, приписанные одной из героинь, Марии Тернер, становятся сюжетной линией. Персонаж, от лица которого ведется повествование, говорит о странном чувстве аннигиляции реальности, которое вызывают у него фотоциклы слежек. Мир в них подчинен прихоти искусственно сконструированного, призрачного сюжета, подменяющего собою подлинную логику бытия, так и оставшуюся непостижимой. Впрочем, фотографические эксперименты Марии Тернер вполне амбивалентны. Деконструктивные вначале, в следующем ее проекте они, напротив, оказываются в состоянии вернуть самоидентичность утратившему

адекватность себе главному герою. У Остера фотографии Марии Тернер наделяются примерно тем же значением, которым Вендерс наделяет видео. (Аналогии, существующие между литературой первого и кинематографом второго, уже не раз отмечались.)

В последнем фильме Вендерса - коротком метражке «Ариша, медведь и каменное кольцо» - видеокамера появляется в руках самого Вендерса, ряженного здесь Санта-Клаусом. Появляется как необходимое приспособление для восприятия мира, уже непостижимого усталым невооруженным зрением. Впрочем, этот фильм гораздо больше похож на жестокую самопародию, чем на умиротворенный и сентиментальный «рождественский блюз», за который он себя выдает. Картонности персонажей вполне соответствует «неподлинность» видеоизображения или же компьютера, на котором пишет свою книгу о «священных», то есть предельно подлинных, вещах героиня.

Впрочем, в «Записках о городах и одежде» возникает не вполне уверенная попытка примирения с видео, как с инструментом постижения мира. Сама реальность, например, современный город Токио, со всеми его огнями и рекламами, уже столь отличается от реальности, некогда запечатленной классическим кино, что, быть может, только видео, здесь «свое» и уместное, может дать ее адекватный образ, вернув, таким образом, подлинность и себе.

Вим Вендерс

Сны, время и видео

Интервью ведет Ирина Кулик

Ирина Кулик. Приближающийся конец тысячелетия почти совпадает с концом первого века кинематографа, и разговоры о конце света почти столь же часты, как и разговоры о смерти кино.

Вим Вендерс. Можно различные вещи понимать под «смертью кино». Уже сейчас все малые европейские киноиндустрии подавлены американской кинопромышленностью, во всех странах, на всех экранах идут одни и те же фильмы. Если остается только один из возможных видов кино, это ведь уже смерть кинематографа... Вполне вероятно, что кино вообще не переживет XX век, во всяком случае, то кино, которое мы знаем, к которому привыкли. Возможно, его заменит какое-то новое искусство, основанное не на фотопроцессе, как современный кинематограф, а на каких-нибудь новых электронных технологиях - вроде тех, что возникли в последние десятилетия. Об этом сейчас достаточно много говорится. Я не знаю, насколько на самом деле реальна такая перспектива. Сейчас мы еще можем использовать эти технологии невинно, безнаказанно, сохраняя свою независимость от них. Но боюсь, это продлится недолго. Что будет потом... Это ведь и социальная проблема. Вся новая электронная визуальная культура - штука дорогостоящая, следовательно, привилегия достаточно богатых людей. Кино же всегда было демократично, оно могло говорить и говорило со всеми. Новые технологии, даже если на их основе возникнут какие-то искусства, почти неминуемо будут предметом роскоши, то есть будут обречены на развлекательность и вряд ли смогут быть некоммерческими.

И.Кулик. Вы когда-нибудь занимались чистым видеоартом?

В.Вендерс. Нет, никогда. Я всегда пользовался видео только внутри кино. Я никогда не смог бы работать с одним видео. Мне кажется, это абсолютно безнадежно.

Вим Вендерс

Видео обретает смысл, лишь имея какие-то дополнительные, внеположные самой этой технологии поводы, например в контексте кинофильма. Используя видео, я пытаюсь спасти его, найти ему какое-то применение. И тогда возникает эффект чтения между строк - если видео позволяет читать между строк кино или же кино позволяет читать между строк видео...

И.Кулик. Во многих ваших фильмах вы моделируете метакинематографическую

ситуацию, ситуацию «кино в кино» - игрушки долюмьеровской эпохи в «Американском друге», фотографии в «Алисе в городах», домашний фильм, снятый одним из персонажей, и экран, прозрачный с одной стороны и зеркальный с другой, сквозь который переговариваются герои в картине «Париж, Техас». Почему вы постоянно возвращаетесь к этим праобразам и метафорам кино?

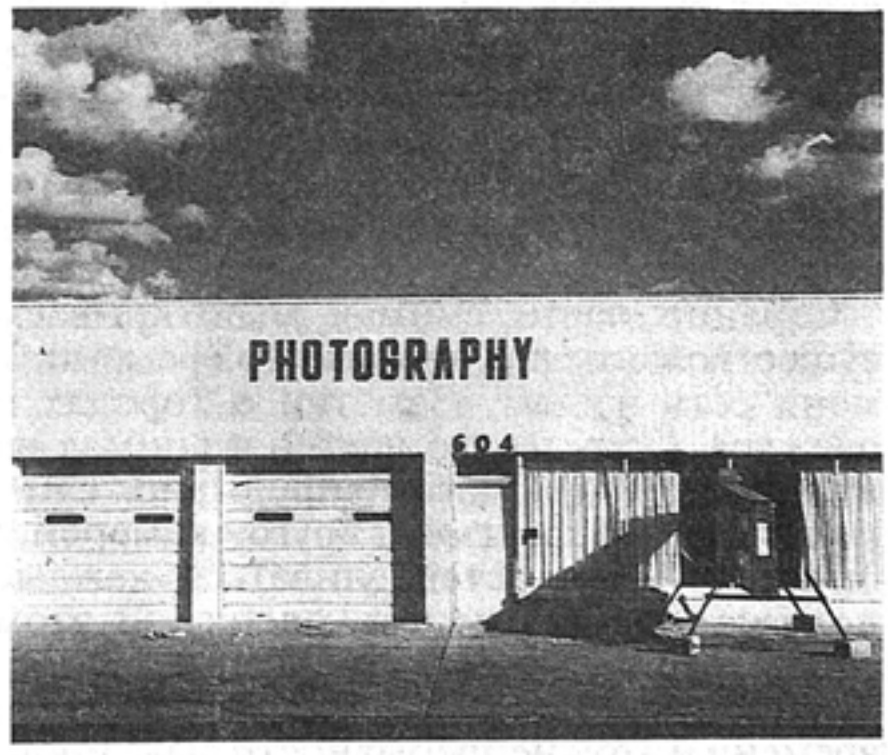
В.Вендерс. Чтобы выявить его собственный язык и природу. Литература, театр занимаются этим точно так же. Сейчас, в конце истории кинематографа, невозможно делать кино, не зная его происхождения и истории. Мне всегда нравилось прослеживать рождение фильма, возникновение кино. Я снял картину о том, как снимается кино, - это «Положение вещей».

И.Кулик. В некоторых ваших фильмах эти образы обретают негативное значение и наводят на всевозможные размышления о кино, поглощающем реальность, и так далее...

В.Вендерс. Да нет, мне кажется, на самом деле все наоборот, и кино в состоянии сделать реальность богаче, расширить ее.

И.Кулик. Но «виртуальное зрение» - еще одна производная кино, возникающая в вашем фильме «До самого края света», - оказывается довольно опасной штукой...

В.Вендерс. Это вещь совершенно другого порядка, нежели ностальгические игрушки и фотографии. Это их противоположность. Я пытался представить будущее другой возможной культуры. Она все больше и больше вторгается в нашу повседневную реальность. И возможность смотреть сны наяву, которую она дает, в конце концов оборачивается болезнью. Когда я готовился к съемкам «До самого края света», я собрал коллекцию фильмов, в которых фигурировали сновидения, настоящую антологию. Но посмотрев картин пятьдесят, я был страшно разочарован - настолько все оказалось банальным, каким-то поверхностным. Всем почему-то кажется, что снимать сны то же самое, что снимать что угодно другое: выстраиваются декорации, расставляются персонажи и все это фиксируется кинокамерой. Но получается тавтология, кино по природе своей - о чем бы в нем ни шла речь - уже подобие сновидения. Изображая сны, оно на самом деле всего лишь еще раз демонстрирует самое себя.



Вим Вендерс.
Фотографии из фотоальбома «Письма на Запад». 1987

Поэтому в фильме «До самого края света» - чтобы показать сновидения - я использовал электронные, компьютерные технологии, а не кино.

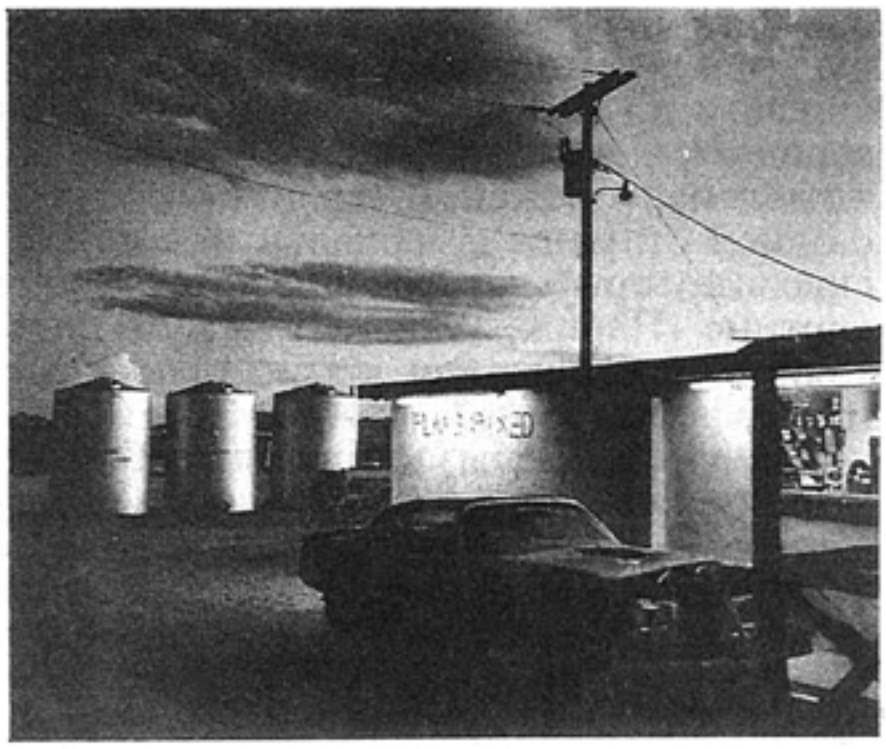
И.Кулик. Та же самая техника уже давно и часто используется в коммерческом кино. Как вы считаете, там есть какие-то удачи?

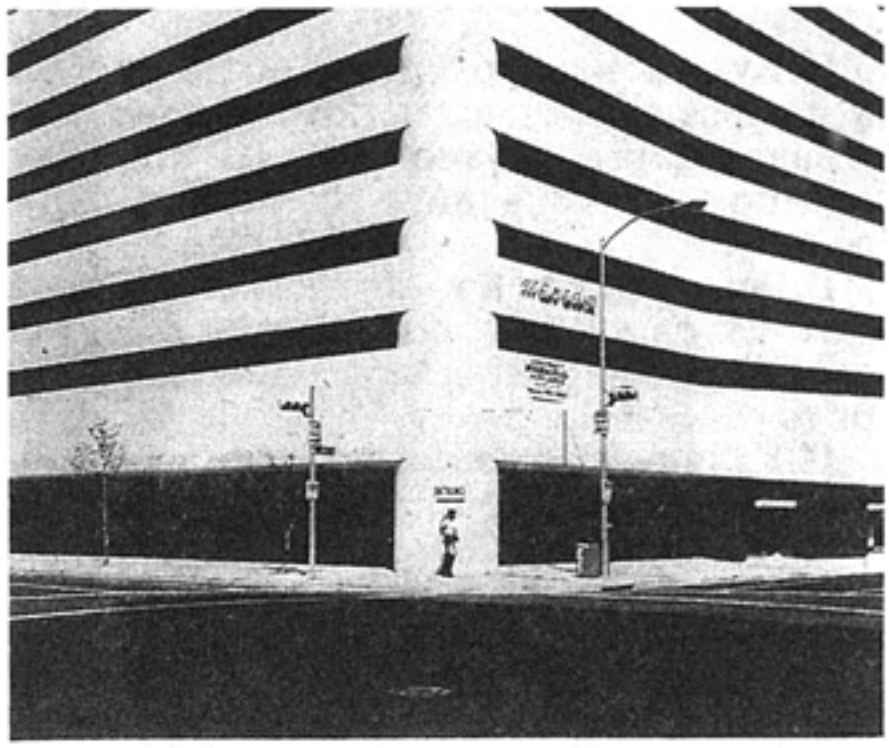
В.Вендерс. Там это прежде всего трюк и зрелище, возможность деформировать реальность, фальсифицировать киноизображение, как в каком-нибудь «Терминаторе-2», способ продвинуть кино еще дальше в область фантастичности и зрелищности... Я же делаю обратную вещь. В моем фильме электронные изображения подобны раковой опухоли, развивающейся в теле фильма...

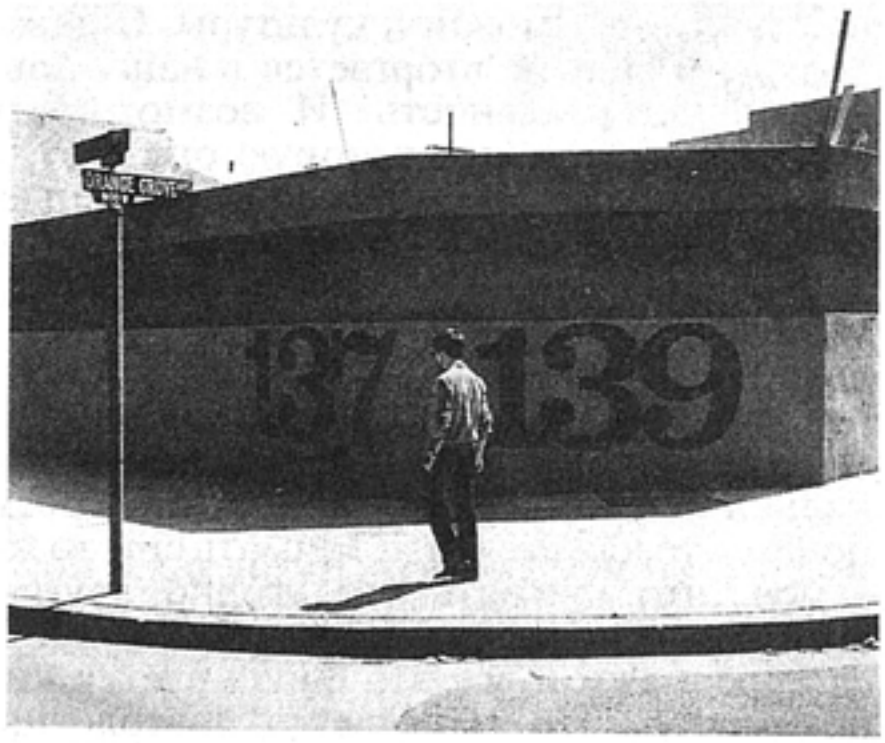
И.Кулик. В своем кино вы часто сочетаете различные формы времени - условное время традиционного сюжетного киноповествования и прямое, буквальное время тех фрагментов телепередач, видео, непрофессиональных, «технических» съемок, которые столь часто вкрапляются в ткань ваших фильмов. Кино для вас - возможность наблюдать и сохранять время?

В.Вендерс. Весь кинематограф - это так или иначе время. Я вклеивал фрагменты видео в фильм «Молния на воде» - фильм о смерти, о времени умирания. Они заключали в себе другую реальность, время другой природы, очень жесткие, жестокие образы, разъедающие фильм. Николас Рэй, с которым и о котором мы снимали этот фильм, умирал от рака, и, пытаясь рассказать об этом, мы включили в картину фрагменты иноприродного времени. Вообще кино властно сводит воедино различные временные уровни и измерения, как множество ручейков времени, сливающихся в фильм словно в одну широкую реку.

Странно, часто, снимая, мы открываем существование различных мер времени. У меня есть фильм «Заметки о городах и одежде». Одну из его частей я снимал на видеокамеру два часа непрерывно. Снимая же другой фрагмент другой камерой,я был вынужден останавливаться каждые полчаса, чтобы сменить пленку. В этом фрагменте также было ощущение непрерывности времени, только природа этого времени и этой непрерывности была иной. Документальное кино не имеет, как мне кажется, подобной власти над временем. Художественный фильм может заставить время течь иначе. Часы и минуты его







Вим Вендерс.
Фотографии из фотоальбома «Письма на Запад». 1987

создаются прежде всего монтажом. По прошествии нескольких десятилетий мы не сможем найти в документальных фильмах реальность эпохи, в которую они были сняты, которую они пытались запечатлеть. Уже сейчас фильмы Хичкока могут сказать нам о пятидесятых годах гораздо больше, чем все телевизионные хроники того времени.

И.Кулик. В фильме «С течением времени» возникает еще одна киноигрушка - пленка, склеенная в кольцо, бесконечный фильм. Тоже своего рода бродячий сюжет кинематографической мифологии. О подобной картине рассказывал Д.Макавеев, приписывая ее безымянному и безумному нью-йоркскому авангардисту. Говорят, что такой фильм был снят в двадцатые годы в России и состоял из кадров бесконечно уходящего куда-то поезда. Что означает этот миф в вашей картине?

В.Вендерс. Я ничего не слышал о других подобных фильмах. У меня же это - воплощенный кошмар кинопроизводства. Герой монтирует фильм из обрывков пленки, найденной на полу кинопроекционной будки. Чередование сцен насилия, преступления, секса - все то, что ежедневно мелькает на экране кинотеатра, затерянного где-то в Германии, где исчезает кино. Возможно, на каком-то другом уровне - это и идея бесконечности кино, правда, пародийная...

И.Кулик. В «Небе над Берлином» черно-белое зрение ангелов как бы уподобляет их взгляду кинокамеры. Их выбор между земным и небесным, цветным и черно-белым можно интерпретировать и как выбор между позицией зрителя (или режиссера) и позицией персонажа фильма. Почему герой все же предпочитает «войти в фильм»?

В.Вендерс. Вообще-то я не уверен, что он был прав в своем выборе. Предназначение ангелов - оставаться зрителями. Они - те зрители, которые способны увидеть главное. Черно-белое видение позволяет увидеть суть сквозь нагромождение случайных деталей, видеть душу человека, а не черты его физического облика. Дамиэля же охватывает любопытство к этому несущественному, цветному, второстепенному. Черно-белый образ - метафора чистоты облика, скрытого в глубине каждого из нас. А камера позволяет приблизиться к этому видению.

...Что же касается конца света, то я не думаю, что эти слухи нужно воспринимать всерьез. Я верю, что мир - несмотря ни на что - станет лучше. Наверное, в этом мире будет какое-нибудь свое кино...

Михаил Трофименков

Ис-то-(ты)-(те)-рия кино (2 раза)

На пресс-конференции в Канне в мае 1990 года Годар сказал: «Для меня все цитаты - хоть живописные, хоть музыкальные - принадлежат человечеству. Некоторые слова Достоевского, «я есть другой» (строка Артюра Рембо. - М.Т.), название романа Чендлера «Долгое прощание», для меня в них заключается целая программа. Я всего лишь свожу Раймонда Чендлера с Федором Достоевским в один прекрасный день, в ресторанчике, с великими и малыми актерами. Вот и все».

Годар честно выполняет свою программу.

«Я есть другой»: в телефильме «История(и) кино» (1989) нет, если упрощать, ни одного оригинального кадра. А есть: короткие, как вспышки, отрывки (вернее, не отрывки, а цитаты, уравненные в своем лаконизме с фрагментами живописи) из сотен классических фильмов, крутящихся взад-вперед на монтажном столе Годара плюс живопись плюс фотография плюс сам Годар за пишущей машинкой, не выпускающий изо рта сигару и время от времени тянущийся к книжной полке то за Бальзаком, то за Солженицыным, то за Андре Жидом плюс надписи. Цитаты из фонограмм плюс жужжание пленки плюс классическая музыка плюс треск пишущей машинки, вполне угрожающий, плюс голос Годара, по слогам произносящего названия фильмов. В самом начале появляется киногангстер тридцатых годов, ласково обращающийся к своему автомату Томпсона: «Отличная пишущая машинка!» И так два раза по пятьдесят минут.

«Долгое прощание». Собственно говоря, последние годы Годар только и делает, что прощается с кинематографом, варьируя на разные голоса мотив его гибели: то это сожаление о рассыпающихся в прах немых фильмах, то сожаление о пленке как самом ненадежном в мире материале, то плач о неснятых фильмах, то об умерших режиссерах, то о наступлении телевидения. Наконец, уже шестьдесят лет Годар никак не может пережить, что в кино пришел звук.

Позиция затянувшегося прощания диктует выбор отрывков из фильмов: Кинг Видор, Хичкок, Ренуар, Росселлини, Фриц Ланг, Эйзенштейн, Тод Броунинг, Штрогейм, Любич, Макс Офюльс, Гриффит, братья Маркс, братья Люмьер, Мельес, Дрейер, Кокто, Виго, Анджей Мунк, Мальро с «Надеждой», Чаплин, Дуглас Сирк, Висконти с «Одержимостью», Саша Гитри, «Унесенные ветром» (только как титр), Мурнау, Бергман, Флаэрти, Орсон Уэллс, Бастер Китон, Лаурел и Харди, Бунюэль, Хоукс, Уолш, Дзига Вертов, Элиа Казан - практически нет ни одного фильма, снятого после 1960 года, когда Годар дебютировал в кинорежиссуре, оставив кинокритику. Джентльменский набор, сложившийся тогда на страницах «Кайе дю синема» как раз в те годы, когда там сотрудничал Годар. Исключения из правила примечательны: «Евангелие от Матфея» Пазолини, «Лили Марлен» Фасбиндера, «Апокалипсис сегодня» Копполы. Эти фильмы привлечены в «Историю(и) кино» не как события в истории киноязыка, а как движущиеся картинки, подтверждающие социо-культурологические обобщения Годара. Ну и как же забыть, рассказывая историю кино, себя, любимого? Ничуть не смущаясь, Годар цитирует и два собственных фильма. Из «Презрения» - кадры с Фрицем Лангом на съемочной площадке как живое воплощение истории кино и с мертвой героиней Брижит Бардо как свидетельство вечного союза секса и смерти. И кадры из «Особой банды» - очевидно, потому что мазохист Годар не может упустить возможность полюбоваться прекрасным лицом покинувшей его Анны Карины.

Есть у фильма и посвящение, о котором грех промолчать, поскольку его героиня

Мари Меерсон умерла в августе 1993 года в возрасте 90 лет. Женщина загадочного происхождения, то ли латышка, то ли финка, то ли болгарка, эксцентричная красавица полиглотка, жена живописца Лазаря Меерсона, натурщица Кирико и Кокошки, актриса Кавальканти, любовница и «приемная мать» Анри Ланглуа, муза и оккультный гений Синематеки, она могла завопить на просмотре фильма со своей подругой Марлен Дитрих в главной роли: «Марлен, а я была красивее тебя!» У Годара к ней глубоко личное отношение. Во-первых, именно она стояла (вместе с Мюзидорой и Лоттой Эйснер) на входе в Синематеку, мешая киноклубовской шпане проникать туда без билета. Во-вторых, именно она свела его с Фрицем Лангом, когда готовились съемки «Презрения».

Идея фильма восходит к осени 1978 года, когда директор Хранилища кинематографического искусства в Монреале Серж Лозик предложил Годару продолжить дело покойного Анри Ланглуа, а именно - чтение лекций по истории кино. Годар согласился при условии, что его лекции будут как бы не лекциями, а набросками сценария для будущей серии фильмов «Введение в подлинную историю кино». Сложные отношения Годара со сценариями хорошо известны. Из десяти намеченных поездок Годара в Канаду состоялось только семь - режиссер обвинил Лозика в том, что выписанные им чеки не принимаются к оплате. Зато в 1980 году в издательстве «Альбатрос» вышел «первый том» «Введения». Обещанные «второй» и «третий» вряд ли появятся на бумаге - ими стали «История(и) кино» на экране.

Задумывая эти лекции, Годар, кажется, воспринимал себя как нового Фернана Броделя или Эли Фора[1] в истории кино: зачеркнуть хронологический метод Садуля, рассказать о «большой длительности» киноистории, вернее, не киноистории, а истории XX века, рассказанной киноискусством. Позиция вполне марксистская, скорее неомарксистская: коллективный психоанализ с позиции антитоталитаризма.

Выступая перед монреальскими студентами, Годар отрабатывал стиль «Историй». В центре каждой лекции стоял «я, любимый». Годар показывал слушателям один из своих старых фильмов плюс отрывки из трех-четырех классических произведений и говорил - о чем, сказать трудно, даже прочитав лекции. Сходство между «Маленьким солдатом» и «М» или между «Китаянкой» и фильмом Фрэнка Капры «Мистер Дидс переезжает в город» обнаруживается, только если забыть о нарративной логике и следить за музыкальной логикой годаровской речи, логикой, которую он спустя десять лет перенес в изображение.

Для Годара абсолютно равнозначны чужой кадр, собственное лицо на экране, написанный текст. Написанное слово, как и кинокадр, обладает формой внешней, графической и внутренней. Он препарирует привычные слова, извлекая из их утробы случайные и обманчиво красноречивые созвучия. Например, в одном из последних интервью он находит внутри слова «Югославия» слова «мальчишка» («госс») и «жизнь» («ви»). В «Историях» расчленение слов и перемонтаж слогов вынесены на плоскость. Перевод на русский, например, язык практически невозможен. Как перевести игру со словом «история» («истуар»), из которого Годар графически выделяет и трижды повторяет слог «туа», что означает «ты»? Как перевести загадочную фразу Годара, сопровождающую военную хронику, о том, что наступило время истории кино с двумя «с» на конце? Дело в том, что в самых первых кадрах Годар сомневается, рассказывает ли он «историю» или «истории» кино. Поскольку и в единственном, и во множественном числе это слово звучит по-французски одинаково, он проговаривает вслух букву «с» на конце, индикатор множественного числа. Когда же нацисты оккупируют Францию «с» на конце слова «история» удваивается и превращается в зловещую аббревиатуру «СС». Впрочем, Годар лишь развивает игры с начертанием слов, начатые им еще в «Безумном Пьеро» (1965).

Может вызвать раздражение и обвинение в нарциссизме выбранная Годаром позиция гуру, единственного компетентного историка кино, вскрывающего подсознание целого вида искусства. Но когда речь идет о Годаре, такие обвинения нелепы. Не он сам отождествляет себя с кинематографом, он и есть воплощение киноискусства, самодостаточное и абсолют-

---

[1] Фернан Бродель - французский историк, автор новой методологии исторических исследований, в 60-е годы ввел понятие «большой длительности» в истории;

Эли Фор - историк искусства и литератор, автор многотомной истории искусства, вышедшей во Франции.

ное. Годар-режиссер вышел на такой уровень самосознания искусства, что единственным предметом его фильмов на протяжении по меньшей мере последних шести-семи лет стало абстрактное пространство изображения, в котором витают необязательные обрывки мифов XX века. Годар растворяется в свете и цвете, в воспоминаниях о прошлом кинематографа, в тончайших нюансах актерских переживаний. Только смотреть эти фильмы бывает иногда невыносимо скучно.

Жан-Люк Годар. «История(и) кино». 1989

Когда Годар берется за пересказ истории кино, он органически неспособен идти по хронологии, и ему совсем не нужно, как нашему соотечественнику Олегу Ковалову, изобретать новую историю, скрепляющую чужие изобретения. Годар сам находится в атомном ядре, в сердце кино. Вокруг него, как спутники на орбите, вращаются все когда-либо сделанные фильмы мира, и сняты они все одновременно, в один и тот же миг. И Годар может, как астроном о звездном небе, говорить об истории кино в любом ракурсе, начиная с любого момента.

Он достиг кинематографической нирваны и настойчиво культивирует свое одиночество, на которое так же настойчиво жалуется. Впитав в себя суть кино, он не нуждается в собеседниках и помощниках. Кино стало его глубоко интимным, в лучшем случае семейным делом. Семейные мотивы непрерывно звучат в пространстве «Историй»: то проскальзывает зависть к Ирвину Тальбергу, женатому на «одной из прекраснейших женщин земли», киноактрисе 20-х годов Норме Ширер, то Годар, словно впервые открывает для себя, что кино было изобретено двумя братьями, которых, как туманно пошутил режиссер, могли бы звать Абажур, но звали Люмьер («свет») - еще одна непереводимая игра слов. А как только в последнем интервью «Кайе дю синема» (1993, октябрь) заходит речь о современном авторском кино, Годар переводит разговор на работу Анн-Мари Мьевиль, своей многолетней подруги, словно, кроме нее, в Европе не осталось достойных режиссеров - профессия ограничена рамками семьи.

Если попытаться резюмировать смысл истории кино в пересказе Годара, можно сильно разочароваться. Оригинальных идей почти нет - так, пересказ общих мест и поэтических штампов, которые можно было неоднократно слышать от Годара, а если обращаться к истокам, то читать у Базена, Эпштейна, Кокто. Кино было фабрикой грез, кинозал - единственным местом, где люди спали с открытыми

глазами. Кино предлагало нашему взору мир, отвечающий нашим желаниям (Андре Базен). Кино обязано своей чистотой документальным истокам, так называемой «линии Люмьера». Затем злые силы Истории превратили его в индустрию смерти. Зеркала - это двери, через которые... и дальше по тексту Жана Кокто. Изобретение крупного плана согнало с экрана «толпу», народные массы, заменив их ликами вождей. Кино научилось лгать, пый и печальный взрослый», который уничтожил кинематограф, «уменьшив гигантское небо пастухов до масштабов - Мальчик-с-пальчик». Режиссеры были бойцами, а стали функционерами. Дух испанских интербригад канул в прошлое.

Что касается идей высказанных, то это все. Плюс несколько удачных сравнений: «Современный телережиссер думает о двухстах фильмах в год. Ирвин Тальберг был единственным, кто ежедневно обду-

подстраиваться под сильных мира сего. Концлагеря сознательно «забыли» зафиксировать на кинопленке: забвение геноцида суть сам геноцид. «Если бы в Равенсбрюке сняли цветной широкоформатный документальный фильм, под солнцем не нашлось бы места для счастья Элизабет Тейлор». Кино утратило свою изначальную мораль, гласившую, что «страдание это не кинозвезда, а тем более - сожженная церковь или разоренный пейзаж». Наступило царство макияжа, косметики. Пока поляки сражались за честь реальности, итальянцы снимали «Рим -открытый город», чтобы искупить свою трусость перед оккупантами. Секс и смерть - две единственные истории, которые рассказывает кино. Фильм - это девушка плюс ружье.

Наконец, приходит телевидение, «глумывал пятьдесят два фильма». Несколько забавных анекдотов: как, например, история о Ховарде Хьюзе, который каждую субботу прогуливал старлеток на лимузине, ползущем со скоростью две мили в час, чтобы их грудки не тряслись от быстрой езды.

Если упорствовать в критике, то с рациональной точки зрения ничего нового нет и в монтажных ходах Годара. Эйзенштейн плюс «Архипелаг ГУЛАГ» плюс расстрел времен гражданской войны плюс Ленин на трибуне. «Прогулка на острове Гранджатт» Сера плюс слова о мае как месяце цветения плюс немецкая старая песня плюс реплика из старого фильма: «Он первый начал!» плюс Гитлер плюс Зигфрид в волшебном лесу плюс немецкие танки идут в мае (о, месяц цветения!) 1940 года на Париж. Смерть кролика из «Пра-

вил игры» рифмуется со смертью капитана Буальдье из «Великой иллюзии». В общем, кружатся вороны Ван Гога, истрепанный символ беды.

Но если вычесть из «историй» все общие места и прямолинейные сопоставления, оказывается, что фильм почти ничего не теряет. Годар, в первых фильмах сознательно отвергавший монтажную гладкость, владеет искусством монтажа в такой (а благодаря видеотехнике еще большей) степени, что все изображения и звуки сливаются в одну музыкальную пьесу, которая воспринимается на одном дыхании и совершенно не нуждается в рациональном анализе. Проступающие сквозь кадры с Ритой Хейворт («Джильда») ри-

сунки Рембрандта или средневековая живопись, встреча Ренуара, Виго и Кокто на том только основании, что все они - «Жаны», или странная рифма между «фабрикой грез» и образом Ленина как «кремлевского мечтателя» - все это приближается к сюрреалистской концепции автоматического письма. И как невозможно объяснить, не унизив их до уровня абракадабры, стихотворения Бретона или Десноса, так невозможно объяснить гениальность годаровской какофонии.

Очевидно одно: пока Годар, чувствует себя, как рыба в воде, в сердце киноискусства, мгновенно осваивая любую новую технологию, из всех видов искусств кино остается для нас важнейшим.

Филипп Дюбуа

Изображение со скоростью мысли

> Это история Маре[1], который заснял расчленение движения лошади, и, когда ему говорили о люмьеровском изобретении, он отвечал: абсолютная чепуха, зачем снимать с нормальной скоростью то, что видишь глазами, какой в этом интерес?.. Между Люмьером и Маре действительно не хватает механизма. Отсюда и надо исходить.
>
> *Ж.-Л. Годар. «Бессвязные речи». 1980*

С 1974 года, со времени создания ателье «Сонимаж», Годар постоянно использует видео как лабораторию для экспериментирования над изображением и с помощью изображения над своим мышлением и кинематографом. В действительности видео для него не столько «период» («годы видео»), сколько вообще «способ существования», форма взгляда и мысли, которая постоянно и непосредственно направлена на все окружающее.

Первый этап: три фильма-эссе 1974-1976 годов («Здесь и вдали», «Номер два», «Как дела?»), которые сделаны как деколлажи в электронной видеотехнике. Исходной точкой Годару служит следующий тезис: телевидение одержало победу в борьбе изобразительных средств, средства массовой информации ничего больше не сообщают, информация не проходит, смысл потерян; чтение газеты равносильно потере памяти и обману; рассматривание изображения стало пустым, механическим процессом, как у слепца («Руки выполняют работу глаз, а это не дело»). Все происходит слишком быстро. Отсюда необходимость, высказанная Одеттой (актриса Анн-Мари Мьевиль) в фильме «Как дела?»: «Давай помедленнее. Нужно расчленять». Видео-скальпель. Чтобы вновь обрести силу видения, воссоздать происходившее самим актом смотрения, чтобы увидеть, возможно ли еще создать смысл с помощью образов. Этим («Нужно расчленять») и объясняется, конечно, та роль, которую в фильмах «Здесь и вдали» и «Как дела?» играет фотография как остановленное изображение, как атом кинематографа («правда 24 кадра в секунду»). Можно вспомнить известный «педагогический» эпизод из фильма «Здесь и вдали», в котором в театрализованной сценографии «фотографические тела» (пятеро статистов, несущих каждый по фотографии, имеющей свое имя) воплощают перед видеокамерой сам принцип череды изображений как составляющую киноэффекта (прием, который Годар снова использует десять лет спустя в фильме «Блеск и нищета малой киноиндустрии»). *Видео -как инструмент анализа кинематографа*, заставляющий проявляться лежащее в его основе фотографическое начало. Одетта (Мьевиль) говорит в фильме «Как дела?»: «Исходить из одного образа, одного-единственного, как из одного атома, чтобы увидеть, как это действует и как устроено».

Второй этап: многосерийные телефильмы 1976 - 1978 годов («Шесть раз два» и «Франция Поездка Объезд Двое детей»). Во втором сериале Годар открывает знаменитые прерывистые замедления изображения жестов детей в их повседневной жизни (раздеваются, идут по улице и т. п.). Несомненно, эта работа со скоростью призвана продолжить тенденцию анализа, начатую в фильмах-эссе, но на этот раз расчленение происходит уже не в умозрительном плане (поиски составных атомов для демонтажа цепи), а в откровенно органическом, материальном, даже телесном. Расчленение не отсылает больше

Cahiers du Cinema. Специальный номер, посвященный Жану-Люку Годару. 1990 год.

[1] Этьен Маре (1830 - 1904) - французский физиолог, изобретатель так называемого фотографического ружья - хронофотографического аппарата, являющегося одним из предшественников киноаппарата.

к фотографии. Отныне оно носит всецело и специально видеографический характер. Оно касается самого образа-движения. Отсюда двойной эффект -живописный эффект (дать выявиться дикой сущности изображения как отложению знания и техники, необычных форм и новых эмоций, как осадку материи-образа как такового) и, с другой стороны, эффект внезапного прекращения жизненных функций: вот что присутствует в этих образах

Жан-Люк Годар в фильме «Король Лир». 1982

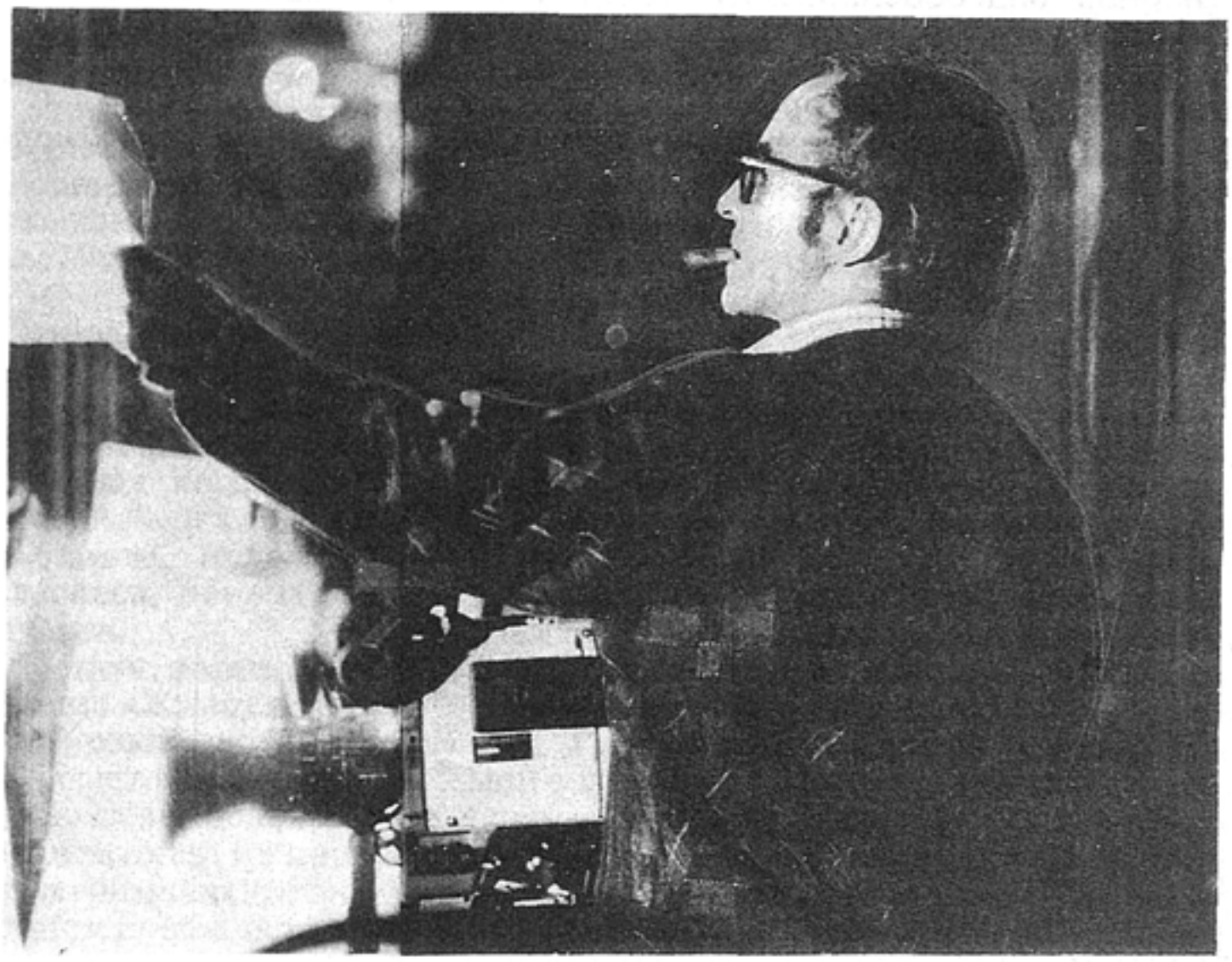
и что никогда раньше не было так показано. И в то же время появляется ощущение существенной потери: так вот почему изображение всегда в конце концов ускользает от нас, вот почему мы почти всегда слепы. Видеозамедления - это абсолютный опыт видения, переживаемого как событие. Именно оно позволяет Годару прийти (вернуться) к кинематографическому изображению, еще возможному, еще способному рассматриваться как новое, следовательно, как то, что еще предстоит сделать. «Спасай, кто может (жизнь)» - фильм, насквозь пронизанный такими моментами прерывистых замедлений, может считаться этим возвратом («Мой второй первый фильм», - говорит Годар).

Именно фильмом «Спасай, кто может (жизнь)», открывается третий этап рассматриваемого периода: видеосценарии. Годар предстает здесь в процессе размышления и созерцания, говорения и созидания. Осмысление внутреннее и внешнее, опыты при повышенной температуре, в которых Годар внимательно исследует, комбинирует, пишет, манипулирует, начинает сначала, стирает, добавляет, переставляет. И все это без страховочной сетки. Непосредственно в изображении и звуке. Необычайное впечатление прямого участия в движениях и первом лепете мысли, выраженной в изображении и через изображение.

Вышедшие из видео замедление-расчленение можно обнаружить прямо в самом теле фильма: это известные 18 моментов «изменения скорости» в фильме «Спасай, кто может (жизнь)», которые являются прямыми осязательными опытами с материей-временем изображения и материей-движением тел актеров, жестикуляционной выразительности которых придана значимость слов. Видео для Годара - это способ находить и подвергать проверке формы письма, посредством которых он сможет мыслить в изображении (а не в речи). И из этих визуальных размышлений, проведенных в лаборатории видео, где работа осуществляется со

скоростью взгляда и мысли, Годар извлекает для своих фильмов то формы обработки изображения, то «тематические» данные повествовательной конструкции (у него это сводится к одному и тому же), которые физически и будут фильмом в его материи расчлененных изображений и концептуально составят рассказ в его основополагающих линиях (речь не о «персонажах» и какой-то «интриге», а о скоростях и движениях).

ощущению, чем к зрительному), тематическом (сцена телефонной связи) и особенно философском, осевой линии, дающей смысл остальной работе (ссылка на «теорию вибрации» как основу мироздания по новелле Э.По, давшей название ленте). И вот после визуальных (лучше видеть) поисков в области прерывистого замедления (фильм «Франция Поездка Объезд Двое Детей»), после размышлений о манере письма и первых нечлено-



Жан-Люк Годар на съемках фильма «Блеск и нищета малой кино-индустрии». 1986

И, наконец, четвертый этап этого периода: независимые видеопроизведения, датирующиеся 1986-1990 годами, не связанные более отдельными фильмами, создающиеся самостоятельно, параллельно с кинопроизводством. Работа над скоростью продолжает развиваться в недавних лентах с использованием новой формы: повторяющегося сверхбыстрого мигания вспышек стоп-кадров. В этом смысле наиболее показателен фильм «Могущество слова», который избирает эту форму центральной фигурой на всех уровнях: техническом (монтажный стол для формата 35 мм), формальном (монтаж с помощью ЭВМ с пульсацией стоп-кадров в сверхбыстрой частоте, рождающей эффекты ускоренного сердцебиения, восприятие более близкое к колебательному

раздельных попыток мыслить напрямую в изображениях (видеосценарии) появляется в целостных, независимых произведениях видеопульсация, подобная сердечным сокращениям, которая разносит и отражает на весь мир бесконечные знамения мысли и слова.

Тот же прием вибрационного и, как мы знаем, заражающего ускорения мы встречаем в первых сериях сериала «История(и) кино». Здесь речь идет уже не о фильме Жана-Люка Годара, а о самом кинематографе во всем его объеме, о том, как постараться охватить его целиком. Мне кажется, «История(и) кино» - это на сегодняшний день единственно подлинно великий годаровский замысел. Замысел безумный и невыполнимый, которым автор одержим уже очень давно, - вместить

весь кинематограф, как и все остальное, как природу и культуру, в рамки видеографического искусства. Решая такую задачу, Годар погружается как бы в абсолют бытия-изображения, где видео, взятое как состояние, как способ существования, мышления и жизни «напрямую с образами как материей», стало как бы второй кожей, вторым телом самого Годара. «Я существую более как образ, чем как реальное существо, поскольку я живу только их созданием», - говорил он в 1980 году (период видеосценариев). Поскольку он живет только их бытием, можно сказать сегодня, спустя десять лет. В сущности, именно фильмы, которые Годар создает сегодня, и являются скорее пробами, «маленькими эссе». Тогда как видео, в которое он погрузился без страха и остатка в «Истории(ях) кино», и стало тем, что он есть: тело-изображение, мир-изображение. Бытие-изображение любой вещи. Весь современный Годар - это борьба двух тенденций: делать еще фильмы, объекты ограниченные, опознанные, служащие ориентирами, и полностью быть (состояние созерцания, видеомысли, вездесущности изображения, открывающейся в бесконечность, где грозит очевидный риск быть поглощенным, раствориться в океане).

Перевод с французского Риммы Черниковой

Питер Гринуэй

Правила Игры

Беседу ведет Аньес Бертэн-Скайе

Аньес Бертэн-Скайе. Желающие анализировать ваши фильмы прибегают к помощи магнитоскопа, это дает возможность останавливать изображение, поскольку зритель делает неподвижным то, что по вашему замыслу должно двигаться. Не кажется ли вам такой способ прочтения кощунством?

Питер Гринуэй. Отнюдь нет! Напротив, я считаю, что это неизбежно, и с удовольствием делаю это сам. Можно сказать, я сознательно выстраиваю свои фильмы так, чтобы каждый план был композицией, одновременно и красивой, и сложной, и насыщенной динамизмом, напоминающей немного... Веласкеса, Веронезе или Пьеро Делла Франческа.

А. Бертэн-Скайе. Кстати, о магнитоскопе, в эпизоде из фильма «Живот архитектора», например, где Крэклайт с большой скоростью перелистывает альбом с эскизами, перед нами проходит целая серия ваших собственных рисунков: их присутствие в кадре имеет возвышающее значение, но только единственная остановка изображения дает возможность их как следует рассмотреть. Почему вы решили, что они должны чередоваться на экране с такой быстротой?

П. Гринуэй. Как сказал Годар, «кино - это реальность со скоростью двадцать четыре кадра в секунду». Я начал свою творческую карьеру как художник. Но мы знаем, сколько времени занимает создание одной картины, которая соответствует, если угодно, одному плану в кино. Когда я делаю фильм, который содержит что-то около четырехсот отдельных планов, средняя продолжительность каждого плана составляет сорок-пятьдесят секунд, а в каждой секунде двадцать четыре кадра. Значит, в духе самоиронии я доставляю себе удовольствие сделать так, чтобы каждый рисунок соответствовал одному кадру.

А. Бертэн-Скайе. Короче говоря, вы практически считаете себя режиссером мультипликации!

П. Гринуэй. Эйзенштейн говорил, что лучшая форма кино - это мультипликация, потому что мы имеем над ней полную власть.

А. Бертэн-Скайе. Вы опубликовали множество сценариев своих фильмов, а также критических работ, например «Страх перед отсчетом утопленников. Правила игры» («Fear of Drowning by Numbers. Regles du jeu»), комментарий в ста частях к фильму. Какова степень независимости этих работ по отношению к фильмам, демонстрируемым на экране?

П. Гринуэй. Мне хочется верить, что мои сочинения обладают некоторой независимостью. Здесь, в Англии, меня часто осуждают за то, что я склонен к комментированию собственных работ. По-моему, критики испытывают разочарование, потому что считают, что им, и только им принадлежит право комментировать фильмы. Поэтому они недовольны: «Помолчите, Гринуэй, продолжайте снимать фильмы!» Помню, как много лет назад ко мне приехали бельгийцы обсуждать сценарий фильма «Контракт рисовальщика». Они мне сказали, что, по их мнению, сценарий лучше фильма, и это меня сначала по-настоящему разозлило. Позже я понял, что они имели в виду и что чувствовали. И это одна из проблем, с которой я столкнулся. Я с такой страстью погружаюсь в процесс выработки первоначального замысла, что впоследствии у меня всегда возникает ощущение страшного падения. Я говорю себе, что в каком-то смысле все эти процессы, все проекты, которые скрыты в нас, ведь наше воображение необычайно плодовито, не могут быть воплощены как следует. Мои замыслы становятся

L'Avant-Scene Cinema, N 417-418, Decembre 1992/ Janvier 1993

все более амбициозными, все более сложными. Я никогда не смогу реализовать их так, как задумал. Вот уже около пяти лет я все больше и больше чувствую несовершенство, недостаточность кино. Я понимаю, что на самом деле эта форма художественного воплощения не настолько прекрасна и выразительна, как ее пытаются представить. Для сравнения скажу, что наша связь с литературой гораздо богаче, потому что в ней нет ничего внешнего, а только внутреннее. Читатель обладает такой полнотой власти над книгой, какой никогда не будет у зрителя фильма. Именно эта власть меня интересует.

А. Бертэн-Скайе. Значит ли это, что как автор вы постоянно испытываете разочарование, когда законченное произведение выносится на суд зрителей?

П. Гринуэй. Мне всегда трудно расстаться с фильмом, когда работа над ним якобы закончена. Но под давлением календарных сроков, прокатчиков, фестивалей, владельцев кинотеатров мне приходится прекращать работу. Фактически, фильм никогда не бывает по-настоящему закончен. Просто человек перестает работать над ним.

А. Бертэн-Скайе. Поэтому слово «Конец» у вас никогда не появляется на экране.

П. Гринуэй. Я предпочитаю многоточие. Это, безусловно, банально, но я говорил, что все мои фильмы, как главы одного огромного произведения. Эти главы не обязательно расположены в хронологическом порядке, так как иногда я возвращаюсь назад, чтобы осветить какую-то идею, чтобы заполнить пробел... Мне нравится считать свои фильмы фрагментами одного произведения.

А. Бертэн-Скайе. Первоначальная продолжительность фильма «Контракт рисовальщика» составляла четыре с половиной часа, а затем вы его сократили. Это происходило со всеми вашими фильмами? Они все имели большую продолжительность в первоначальном варианте?

П. Гринуэй. Меня часто спрашивают: «Подвергаются ли ваши фильмы цензуре? Осуществляется ли цензура со стороны продюсеров, спонсоров? Заставляют ли вас делать купюры на заключительной стадии работы над фильмом?» Я отвечаю, что единственный вид цензуры, с которым мне приходилось сталкиваться, это просто вопрос продолжительности, некая форма автоцензуры. Я искренне считаю, что большинство фильмов слишком длинные. В 40-е годы полнометражный фильм шел полтора часа. Я очень люблю, когда обстоятельства заставляют меня говорить то, что я хочу сказать, за более короткое время. Большинство моих фильмов растягивалось бы часа на три, однако они должны были обязательно укладываться в сто двадцать минут. Чтобы добиться этого, неизбежно приходится отказываться примерно от трети оригинального материала. Не знаю, нравится мне это или нет. Трудно сказать: иногда мне кажется, что это хорошо, поскольку уплотняет ткань фильма, делает ее более компактной. Но в большинстве моих фильмов есть несколько смысловых уровней, например в «Контракте рисовальщика» было желание раскрыть символику плодов, изучить связи между высшими слоями общества и низшими, между миром господ и миром слуг, столько интересных тем, большая часть из которых, конечно, исчезла, остались только жалкие следы, сохранившие, я надеюсь, нечто, способное вызывать интерес, стимулировать воображение, будить чувства. Но иногда я говорю себе, что то или иное явление очень интересно и его обязательно следовало бы изучить подробнее.

А.Бертэн-Скайе. Но ведь мы видим, что все это показано в других фильмах.

П.Гринуэй. Действительно. Преимущество режиссера авторского кино в том и состоит, что он сам и пишет сценарий, и ставит его, а это дает возможность возвращаться к материалу.

А. Бертэн-Скайе. Вы принимаете участие в создании опер. Как вы можете объяснить тот факт, что произведения, поставленные по вашему замыслу, меняются от одного представления к другому?

П. Гринуэй. Для меня это важный вопрос, потому что в Гааге будет поставлена опера «М как Моцарт» («M is for Mozart»), созданная мной в соавторстве с Луисом Андриессеном. Есть намерение повезти спектакль на гастроли. Однако, как вы знаете, все оперные сцены имеют разную форму и разные размеры, и, конечно, нам каждый раз придется менять состав исполнителей. Мне это не особенно интересно. Я с большим удовольствием приду на первое представление, однако мне бы не хотелось сопровождать спектакль в гастрольной поездке.

Мне все более интересен этот код, этот язык. Последний эпизод фильма «Повар, вор, его жена и ее любовник» воспроизводит характерные черты оперы: не прекра-

щающееся звучание музыки, персонажи, двигающиеся с искусственной нарочитостью танца, общие планы, постоянная работа камеры. В этой сцене есть некая тяжеловесная напыщенность, которая у меня ассоциируется с первыми шагами в исследовании мира оперы.

А. Бертен-Скайе. Пристрастие к опере чувствуется в вашем недавнем полнометражном фильме «Книги Просперо».

Питер Гринуэй и Ришар Боринже на съемках фильма «Повар, вор, его жена и ее любовник». 1990

Для этой картины вы выбрали очень необычную эстетику, применив новую технику съемки и использовав набор приемов, характерных для телевидения. Не могли бы вы объяснить свой выбор?

П. Гринуэй. Вот что странно: в Америке многие молодые люди хорошо приняли «Книги Просперо», им понравился внешний рисунок, изобразительный язык фильма, однако «содержание» совсем сбило их с толку. Им трудно понять сочетание абсолютно нового изобразительного языка со старым текстом, к которому они относятся с почтением. Но мне кажется, что, говоря о «Книгах Просперо», выбор такого сочетания оправдан. Ведь действие разворачивается примерно в 1611 году, в самый разгар маньеризма, на полпути между Высоким Возрождением и барокко, в эпоху великой эклектики, когда Европу кидало из стороны в сторону между Реформацией и Контрреформацией, когда зарождался новый мир со множеством удивительных личностей, таких как Парацельс, когда жили такие люди, как Роберт Фладд[1] и Джон Ди[2], которых можно было назвать «Прото-Просперо», поскольку, мне кажется, Шекспир знал этих авторов и находился под сильным впечатлением от их идей. Вся якобитская драматургия, возникшая в то время, казалось, была открыта для этих новых веяний и несла на себе их отпечаток. У меня такое чувство, что подобное явление имеет место и в наши дни. Никогда мы не испытывали на себе такого натиска зримых образов, и большая часть людей в мире общается сегодня, в основном, посредством телевидения. Нравится нам это или нет, но это так. Я думаю, нам следует использовать методы, язык, примеры, характерные для телевидения, изучить их и посмот-

«Живот архитектора». 1986

[1] Роберт Фладд (1574-1637) - английский писатель, философ, медик, мистик, алхимик. - Прим. переводчика.

[2] Джон Ди (1527-1608) - английский математик, алхимик, астролог, автор ряда работ по оккультным наукам. - Прим. переводчика.

реть, в какой степени мы могли бы обращаться к ним и сочетать их с более старыми способами выражения. Мы живем в преддверии революции, равной революции Гутенберга, которая изменит наш способ мыслить, чувствовать, спорить, философствовать... Первые признаки этой революции уже ощущаются, и мы скоро перейдем от кино, снимаемого на кинопленку, к кино полностью электронному. Я с большим оптимизмом отношусь к тому, что касается качества изображения, которое предлагает электронная техника. В Японии, где делались почти все спецэффекты для «Книг Просперо», технический прогресс измеряется не годами, а месяцами, и я думаю, что лет через пять уже невозможно будет отличить фильм, снятый на видеопленке, от фильма, снятого на 35-мм кинопленке. Это будет решительный перелом. «Книги Просперо» вписываются в данный контекст и являются начальным этапом изучения некоторых из этих новых возможностей.

А. Бертэн-Скайе. В вашем фильме уничтожение книг Просперо происходит при помощи огня, и пламя пожирает бумагу точно так, как будто это не бумага, а кинопленка.

П.Гринуэй. Моя интерпретация окончания пьесы вызвала множество упреков в мой адрес со стороны наиболее ортодок-

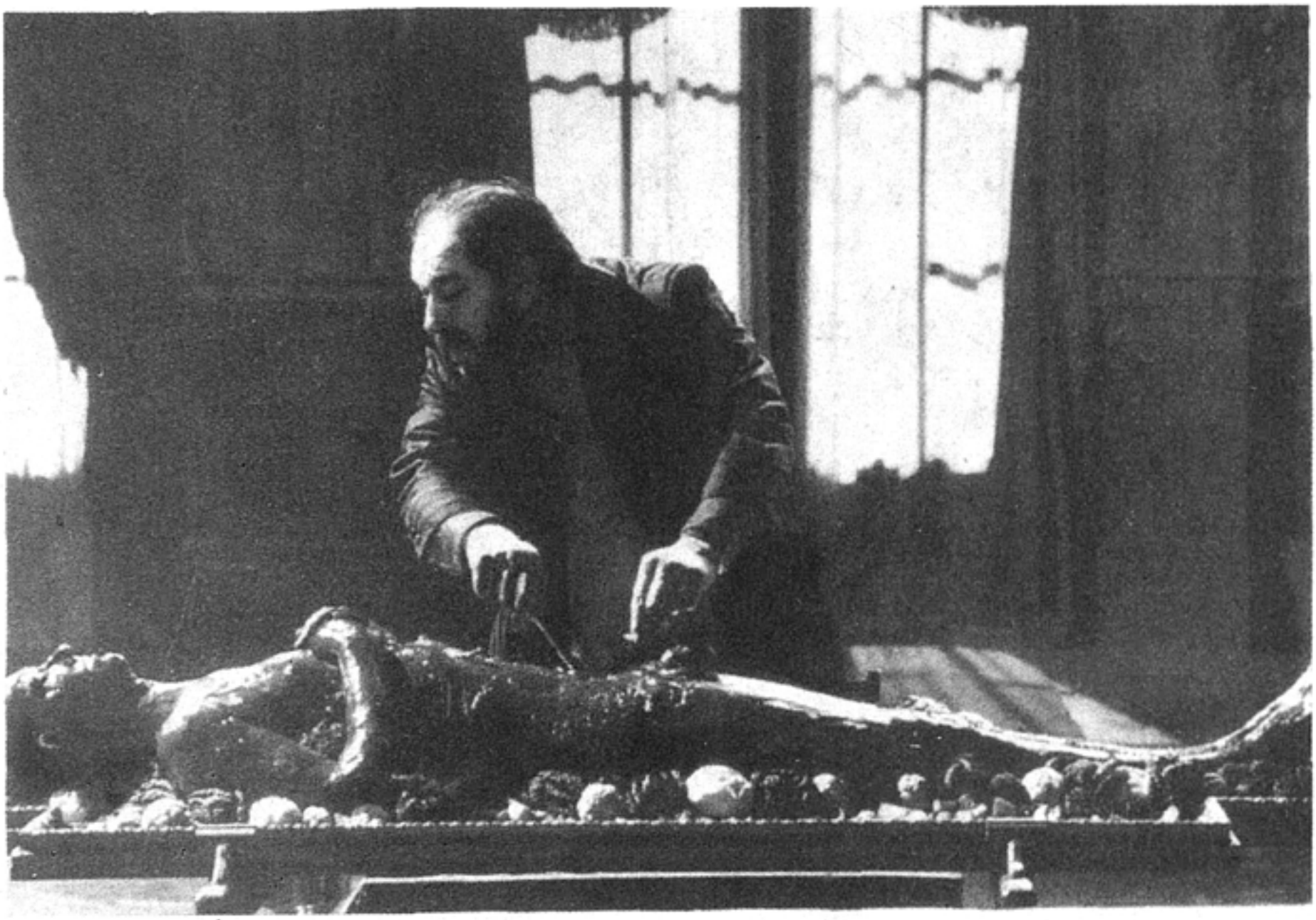
«Отсчет утопленников». 1988

сальных читателей Шекспира. Как явствует из текста, книги были утоплены. Лично мне хотелось напомнить зрителям о событиях из истории XX века, когда книги сознательно сжигались. Взять, например, нацистские репрессии или еще более недавний пример - «Сатанинские стихи» Салмана Рушди, которые здесь, в Брэдфорде, были в прямом смысле слова сожжены, есть еще и другие примеры, такие как ку-клукс-клан, манифестации в защиту гражданских прав в Америке и так

далее. Мне гораздо труднее смириться с финалом «Бури», потому что я не могу спокойно относиться к уничтожению знаний. Проклятье! Просперо сделал бы гораздо лучше, если бы передал их Миранде и Фердинанду, хотя бы для того, чтобы посмотреть, как они с ними поступят. Конечно, существуют объяснения именно такого финала, как, например, историческое, связанное с личностью Джеймса I: известно, что король ужасно боялся черной магии, потому что был чрезвычайно суеверен; Шекспир написал свою пьесу для него, как бы говоря: «Смотрите, ваше величество, я уничтожаю черную магию». Но я думаю, что политические обстоятельства, частично повлиявшие на развязку «Бури», особенно двусмысленно выглядят в конце XX века. Мне хотелось бы сохранить верность и уважительное отношение к тексту, вот почему я попытался хоть как-то высказать свое мнение об идее уничтожения книг. И, конечно, в конце мы сделали так, что две книги были спасены Калибаном, две самые важные книги, потому что если бы они пропали, у меня даже не было бы материала, чтобы сделать «Книги Просперо».

А.Бертэн-Скайе. «Книги Просперо» - не единственный фильм, где огонь связан с водой, стихией, часто присутствующей в ваших работах. Вода для вас - неиссякаемый источник вдохновения?

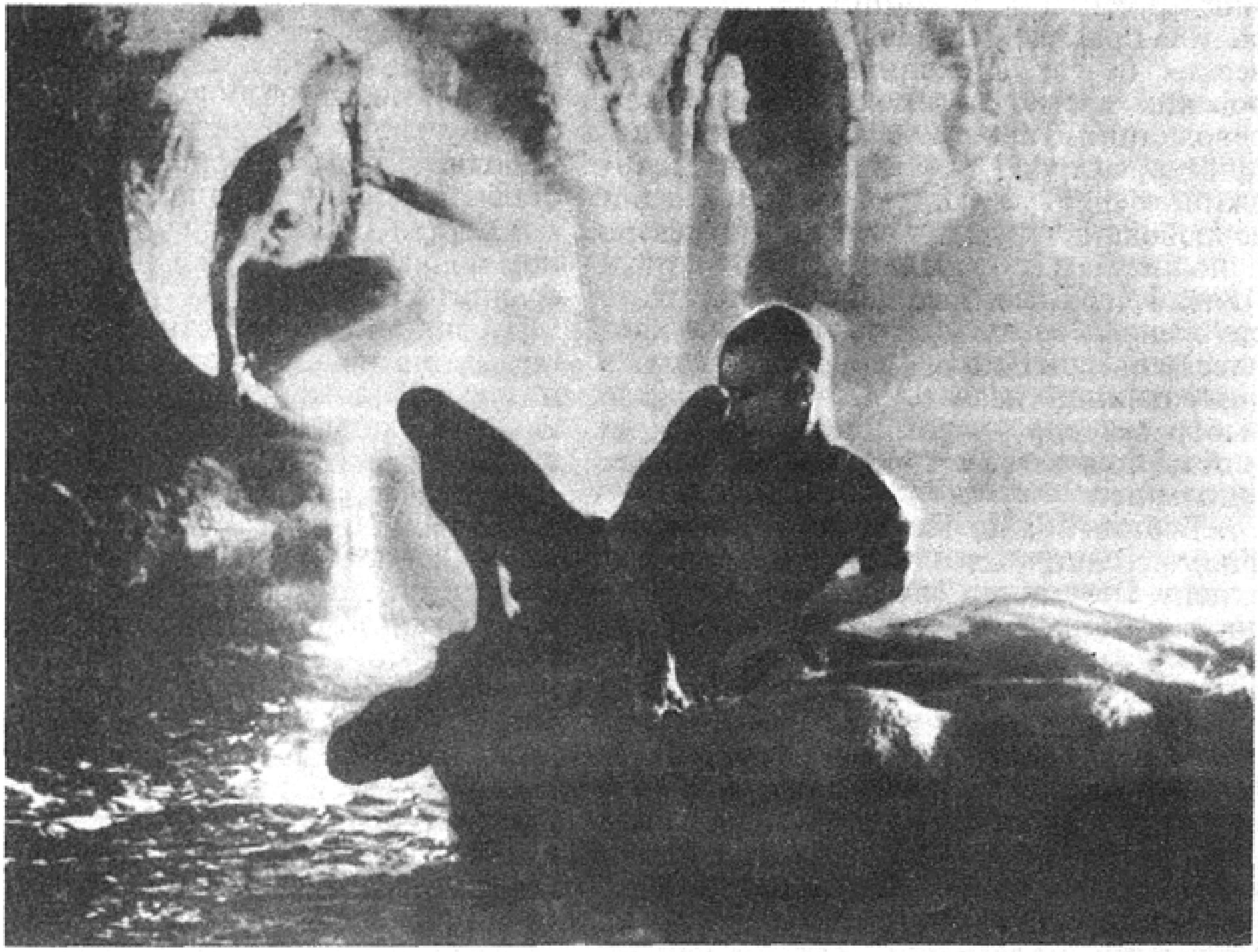
П.Гринуэй. Да, действительно, это удивительная стихия, с которой очень увлекательно играть, хотя бы в силу ее фотогеничности. Но образ воды можно использовать как в буквальном, так и в метафорическом смысле: вода - это очищение, обновление, новое рождение, это амниотическая жидкость; говорят, что она покрывает 60 процентов поверхности Земли, что человеческое тело на 90 процентов состоит из воды. Она, без сомнения, является катализатором, «кровью», которая питает и заставляет функционировать все на свете. Но мне не хочется приписывать ей слишком много псевдофилософских значений. Скажем, просто я люблю играть с этой увлекательной метафорой.



«Повар, вор, его жена и ее любовник». 1990

А.Бертэн-Скайе. Претерпела ли ваша режиссерская манера эволюцию в смысле большей подвижности камеры?

П.Гринуэй. Камера стала намного больше двигаться. У меня есть очень длинные планы, они могут длиться до пяти минут, как, например, в «Контракте рисовальщика». Другие режиссеры могли бы втиснуть в этот же промежуток времени добрые двадцать планов. В фильме « Повар, вор, его жена и ее любовник» крайне Конечно, моя точка зрения субъективна, это неизбежно, но я никогда не следую за персонажем в его передвижениях на площадке. И если он выходит из кадра, то исчезает. Но актеры, с которыми я работаю, это знают, и большинство из них имеет большой опыт работы в театре. Они сформировались на сцене, и, можно сказать, кинематографическая мизансцена, которая для меня имеет огромное значение, для них ничем не отличается от



«Книги Просперо». 1991

длинные планы, но они все время движутся и создают беспрестанно меняющиеся композиции. Когда же камера начинает перемещаться, это всегда одинаково неорганично. Камера совсем не сочувствует персонажам. Она всегда держится на расстоянии и движется параллельно действию: она не находится ни в гуще событий, ни слишком далеко от них, иначе это означало бы комментирование происходящего. Может быть, в моих телевизионных работах это и не так, но в художественных фильмах я всегда стараюсь свести к минимуму вмешательство камеры.

мизансцены театральной. Эти актеры прекрасно знают параметры пространства, в котором они могут передвигаться. Мне было по-настоящему трудно заставить принять этот принцип Брайена Деннехи в фильме «Живот архитектора» , потому что он американец, сформировавшийся в условиях голливудского кино, где камера - рабыня актера. Актер - король, перед которым камера должна постоянно делать реверансы. Мне так неинтересно. Моя манера больше связана с традицией английского театра.

А.Бертэн-Скайе. В «Контракте рисоваль-

щика» интонация и дикция актеров просто удивительны. Вы специально работаете над этим или полностью доверяете актерам?

П.Гринуэй. Манера произнесения диалогов обусловлена присутствием в фильме британских актеров, которые сознательно выбрали тон театральной речи. Я говорил, что в нашей стране актеры формируются скорее в театре, чем в кино.

Текст, конечно, очень стилизован и написан вовсе не в разговорной манере. В Англии, как и во Франции, многие актеры, как правило, выявляют себя в исторических пьесах Шекспира, постшекспировских времен и эпохи Французской революции. Такова Хелен Миррен, например, актриса, играющая роль Джорджины в фильме «Повар, вор, его жена и ее любовник»: она прославилась в театре исполнением ролей в трагедиях эпохи Якова I, и замысел картины «Повар, вор, его жена и ее любовник» частично был навеян пьесой Джона Форда[3] «Как жаль ее развратницей назвать». В этом смысле выбор актеров - практически половина успеха, и я всегда уделяю этому особое внимание.

А.Бертэн-Скайе. Почти во всех ваших фильмах явно слышится иностранный акцент. Это мистер Тэлманн в «Контракте рисовальщика», Альба Бьюик в «Зед и два нуля» и еще повар Ришар, очевидно, француз. Зачем вам все эти иностранцы?

П.Гринуэй. В «Контракте рисовальщика» многое построено на игре языков. Мне всегда это доставляло большое удовольствие. Действие фильма происходит в эпоху смешения народов. Якобиты и католики были изгнаны из Англии, а вместо них прибыли иностранцы, в основном, из Голландии и Германии. И чтобы напомнить об этом событии, я и вложил акцент в уста Тэлманна и гувернантки маленького Огастеса. Их иностранное происхождение должно бросаться в глаза до такой степени, что некоторые реплики оставлены без перевода, как например, слова голландца Ван Хойтена[4]. Здесь, в Англии, акцент немедленно идентифицируется, снабжается этикеткой и печатью, говорящей о происхождении человека. Это связано с нашей ксенофобией, с нашими предрассудками. Иностранная интонация немедленно приобретает особую значимость. Не знаю, какой эффект производят эти непереведенные реплики, например, на французском языке. Несомненно, французские зрители воспримут их не так. Может быть, французские фразы в исполнении Ришара Боринже вызовут улыбку у французов, потому что, в определенном смысле, они будут играть не совсем такую роль, как для английской публики. Как вы знаете, у нас в Англии нет гастрономии в настоящем смысле слова. Наше кулинарное искусство заимствовало немного из итальянской кухни, немного из французской, так что выбор француза на роль французского повара вносит некоторые дополнительные нюансы в наше представление об англичанах.

А.Бертэн-Скайе. Что вы думаете о крупном плане? Кажется, в ваших фильмах их сравнительно мало.

П.Гринуэй. Этому есть несколько причин. Одна из них - интерес, который я питаю к положению человеческого тела на фоне ландшафта, к тому, насколько оно соответствует живописной традиции. Посмотрите, например, на картины Пуссена. Ни один персонаж не перерезан рамой, никаких средних планов, этой ампутации на уровне бедер. Мало кто изображен по пояс. Удаление камеры от актера - это часть моего языка, который отдает предпочтение примерам, обеспечивающим некую отстраненность. В определенном смысле, мне бы не хотелось слишком сильного эмоционального погружения в психодраму, жанр, мало меня интересующий. И у моих фильмов нет ничего схожего с картиной «Крамер против Крамера». Как только камера приступает к пристальному разглядыванию лица, мне кажется, что начинается совсем другая феноменология, смысл которой меня интересует только в общем. Мое пристрастие к общим планам связано также с заботой о композиции и о «негативных пространствах», о положении каждого персонажа на фоне ландшафта. Я думаю, что это также признак определенного темперамента, типично английской сдержанности, естественного стремления оставаться на заднем плане. Я хочу, чтобы вы смотрели на людей, которых я снимаю, я хочу, чтобы вы понимали этих людей, но я не хочу, чтобы вы стремились отождествлять себя с ними.

А.Бертэн-Скайе. Кино Дрейера, например, отличается особой любовью к при-

---

[3] *Джон Форд (1586-1640) - английский драматург.* - Прим. переводчика.

[4] Рисовальщик-пейзажист, который появляется в последней части фильма. - Прим. переводчика.

стальному рассматриванию лица. Что вы думаете о таких фильмах, как «Страсти Жанны д'Арк»?

П.Гринуэй. Жаль, что это не звуковой фильм! Я не знаю, один ли я это чувствую, но мне очень трудно смотреть немые фильмы. Это как способ выражения, изобретенный марсианами или жителями Венеры, мы сегодня ушли от него на космическое расстояние.

А.Бертэн-Скайе. Однако в картине «Повар, вор, его жена и ее любовник» один из героев (Майк) упоминает об одном фильме, который перестает быть интересным, как только герой начинает говорить.

П.Гринуэй. Речь идет, конечно, о фильме Вима Вендерса «Париж, Техас». На мой взгляд, первые двадцать минут этого фильма просто потрясающие, когда главный герой молчит, но как только он открывает рот, у меня к этому фильму пропадает интерес.

А.Бертэн-Скайе. Вы говорите о Вендерсе, но ваш кинематографический стиль часто обнаруживает близость к стилю Феллини. Многие критики увидели в вас «английского Феллини». Как вы относитесь к такому сравнению?

П.Гринуэй. Некоторые говорят, что я «английский Руссель», что предполагает иной взгляд на вещи, другие говорят, что я «английский Набоков». Мне очень лестно сравнение с ними. Конечно, я восхищаюсь всеми фильмами Феллини, по крайней мере, снятыми до картины «Джульетта и духи». Более спокойно я отношусь к последующим его работам. Я считаю, что Феллини - удивительный творец образов. Его образы прекрасны, но я не вызову у вас удивления, если скажу, что не разделяю его сентиментальности, так же как и его чисто итальянского романтизма, вакхического отношения к некоторым явлениям. Меня раздражают и некоторые из его штампов, например цирк как миниатюрная модель мира, или его сентиментальная привязанность к определенным женским типам. Мой любимый кинорежиссер - Ален Рене, намного более дисциплинированный и сдержанный в своем творчестве. Его фильмы несут на себе печать большого мастерства, удивительной кинематографической изобретательности и замечательного ума. Мне всегда интересно то, что он делает, независимо от того, насколько это имеет успех и насколько это понятно. Мне говорили, что лучшие работы Рене - а на мой взгляд, это «В прошлом году в Мариенбаде», «Хиросима, любовь моя» и «Мюриэль, или Время возвращения» - обязаны своим успехом прекрасным писателям, которые были авторами сценариев, и что впоследствии его фильмы уже не столь хороши. Но, может быть, эти писатели впоследствии сами стали менее интересными, так что можно было бы сказать, что писатель и режиссер встретились в благоприятный момент. Некоторые удивляются: «Почему Гринуэй не найдет себе хорошего писателя?» Для «Книг Просперо» я обеспечил себе соавторство некоего господина Уильяма Шекспира.

А.Бертэн-Скайе. Как вы относитесь к идее «писательского кино»?

П.Гринуэй. В Англии кинематографический «истеблишмент» очень высокого мнения об этом. Но я думаю иначе. Мне трудно принять эту идею. Мы должны бы смотреть кино художников, а не кино писателей. Писатели должны быть писателями. В этом понятии есть большая двусмысленность. Слишком часто люди думают, что необходимо прежде всего иметь хороший сценарий, хороший в литературном плане, без учета особенностей кинематографа. Лично я считаю это катастрофой. Британские фильмы, пользующиеся большим успехом, начиная с картины «В субботу вечером, в воскресенье утром» Карела Рейша и кончая лентой «Моя прекрасная прачечная» Стивена Фрирза, все были в первую очередь писательскими фильмами, здесь нельзя говорить о режиссерском кино, эти фильмы не отличались оригинальным изобразительным решением. Я думаю, что у британского кино всегда была эта проблема. Наверное, именно она заставила Франсуа Трюффо сказать, что выражение «британское кино» противоречиво в своей сути.

А.Бертэн-Скайе. Эта идея фильма «с оригинальным изобразительным решением» близка вам: можно ли отсюда сделать вывод, что в процессе создания фильма, на стадии замысла, вы зримо представляете себе то, о чем пишете?

П.Гринуэй. Мне всегда бывает очень трудно однозначно ответить на этот вопрос, разделить эти два процесса, поскольку написание сценария и облечение его в зримые образы происходит одновременно. Я думаю, что когда на горизонте замаячит новый фильм, идея которого, возможно, зародилась много лет назад, отправной точкой служит желание прояснить какой-то вопрос, изучить какую-то

идею. Например, фильм «Живот архитектора» начался с дискуссии об архитектуре, которая в начале 80-х годов разделила всю Европу, особенно Англию, на два лагеря. Нас занимал вопрос об ответственности в области архитектуры. Даже принц Чарлз занял свою позицию в этом споре, защищая реакционную точку зрения. Мне тоже хотелось внести свой вклад, по-своему поговорить об архитектуре. Вот так и возник этот фильм. Меня интересовало главным образом различие между архитектурой общественных зданий и архитектурой частного жилья. Мне кажется, этот фильм можно было бы назвать «Живот кинорежиссера» или «Живот живописца». Он мог рассказывать о любом видеотворчестве, но мне хотелось использовать архитектуру как метафору, охватывающую все аспекты этого вопроса. И потом, конечно, Рим, город мечты, был еще одним стимулом. Я открыл для себя Рим в ранней юности благодаря первым фильмам Феллини. Портрет этого города, нарисованный мною, совсем иной. Фактически мой фильм - взгляд на Рим извне. Нас трое - Этьен-Луи Булле, никогда не покидавший Парижа, Стауэрли Крэклайт, прибывший из Америки, и Питер Гринуэй, выходец из холодной Северной Европы. Каждый, на свой лад, турист в Риме. По трем разным причинам это, конечно, фильм иностранцев.

А.Бертэн-Скайе. Справедливо ли утверждение, что в фильме «Живот архитектора» движения камеры прочерчивают геометрические линии в пространстве фильма?

П.Гринуэй. Да, композиция кадра вписывается в «сетку», характерную для эпохи классицизма, с подчеркнутым вниманием к горизонталям и вертикалям, до такой степени, что единственная диагональ прочерчивается в конце фильма, когда Крэклайт умирает. Неожиданно на экране возникает памятник Виктору Эммануилу с очень зрелищного диагонального ракурса.

И, конечно, после сцены смерти все тут же возвращается к классической сетке, и все линии последнего плана памятника вписываются в нее. Таким образом, камера здесь следует основному принципу архитектуры классицизма, согласно которому все должно строиться в соответствии с сеткой.

В картине «Зед и два нуля» тоже много внимания уделяется симметрии, но здесь цель совершенно другая, потому что это фильм о сходстве, о двойниках, о близнецах и о любви к симметрии. За этим стоит живой интерес к живописи Раннего Возрождения. Я имею в виду, например, работы Джованни Беллини, который явно отдает предпочтение симметрии. Композиция его полотен, изображающих Деву Марию, абсолютно симметрична относительно центральной оси. Некоторые из этих картин будут использованы в моем следующем фильме, «Дитя из Макона»[5].

А.Бертэн-Скайе. Беллини - мастер крупных планов, не так ли?

П.Гринуэй. Да, это так. В Лондонской национальной галерее есть прекрасное полотно Беллини «Мадонна с младенцем», одно из тех, которые я бы с удовольствием похитил. Меня также интересует Пьеро Делла Франческа, равно как и другие художники, обладающие явным вкусом к формализму. Это, конечно, Пуссен и Мондриан, но меня привлекают еще и такие художники, как Учелло. Недавно я открыл для себя еще два имени - Дезидерио и Кревалькор, художников совсем малоизвестных, но отличающихся мастерством организации пространства, и это чувство пространства мне очень нравится.

А.Бертэн-Скайе. Что вы думаете об обращении к живописи других режиссеров? Я имею в виду, например, Дерека Джармена, у которого тоже присутствует живопись, но отношение к ней совсем иное.

П.Гринуэй. В случае Джармена первое, что мне приходит на ум, - это вопрос о пародии. У меня складывается впечатление, что он стремится все пародировать, как, например, в фильме «Караваджо». Мне он кажется слишком поверхностным. По-моему, он избегает вопросов, достойных внимательного изучения. Существуют, например, глубокие причины, которые могли бы объяснить, почему Караваджо выбрал именно такое освещение, именно такую драматическую игру света и тени, и простое поверхностное копирование, на мой взгляд, недостаточно, чтобы я к этому серьезно относился. В моих глазах такие художники, как Вермеер, представляют гораздо больший интерес. И в «Зед и два нуля» идея состояла в том, чтобы воспроизвести не то, что находится на поверхности, а то, что лежит глубже, попытаться по-настоящему понять, что

[5] Работа над фильмом была закончена в начале 1993 года. -Прим. переводчика.

двигало этим человеком, отразить интерес, который он питал к техническим новинкам своего времени - таким, как камера обскура и камера люцида, показать его повседневные занятия, его тихую жизнь, все то, что так радикально отличало Вермеера от Рубенса, этого экспрессионистского и экстравертированного художника, бывшего, тем не менее, его современником, но писавшего совершенно другие картины. Я стремился воссоздать не только то, что непосредственно окружало художника, но и его прошлое, его пристрастие к порядку, распорядок жизни, отношения к другим художникам и т.п. Вы, несомненно, знаете, что нас с Дереком Джарменом часто сравнивают, но, по-моему, мы абсолютно разные режиссеры.

А.Бертэн-Скайе. Как, по-вашему, кино - это нечто настоящее по определению и обман его неотъемлемое качество?

П.Гринуэй. Эти вопросы небезосновательны. Я всегда думал, что кино высшая степень обмана. Это в своей основе искусство иллюзий. Возьмем, например, фильм «Отсчет утопленников», фильм об игре. Я хочу, чтобы зрители знали, что пока смотрят картину, они вовлечены в игру: в игру зрителя и режиссера, и ее правила весьма необычны. Конечно же, сама материя и содержание фильма несут на себе следы многочисленных игр, в которые люди играют ежедневно: мужчины с женщинами, женщины с мужчинами, взрослые с детьми, дети со взрослыми, подчиненные с начальниками, город против деревни, здравый смысл против безрассудства и т.д. Мы с вами в данный момент играем в человека, задающего вопросы, и человека, отвечающего на них. Существует настоящий ритуал поведения цивилизованных людей, и мы соблюдаем его ради развлечения или из любопытства, или чтобы обменяться информацией. Фильм тоже это делает, но совсем на другом уровне. Можно спросить себя, кто еще попался на удочку кинематографического обмана. Помните ту знаменитую сцену из «Карабинеров», когда два солдата подходят к экрану в кинотеатре? Один из них поднимает угол экрана и обнаруживает, что за ним ничего нет. Разве найти в современном мире такое место, где это могло бы произойти? Невозможно. Мы все знаем, что такое кино. В моем представлении - это обширная область, в пределах которой я могу раскрывать различные идеи, и мне не нужно, чтобы оно было реальным и верно отражало реальность, в которой я живу. Напротив, это идеальное средство выражения, от которого не требуется, чтобы оно абсолютно точно отражало современный мир. Мы все пресыщены иллюзиями, порожденными кино, но когда вы посмотрите мои фильмы, они станут еще очевиднее, и вот, что я хочу вам сказать: «То, что вы сейчас увидите, всего лишь фильм, это не окно в мир, не реальность, а некий прием, некая умозрительная конструкция, нечто искусственное». Я бы хотел дать людям понять, как они воспринимают образы, которые я для них создаю, чтобы поиграть с этими приемами, чтобы погрузиться в иллюзию, выйти из нее, вновь погрузиться, затем снова выйти... Как печенье, которое обмакивают в воду!

А.Бертэн-Скайе. Многие эпизоды в ваших фильмах, особенно в «Отсчете утопленников», оправдывают то сравнение с Набоковым, о котором вы упоминали: это, конечно, и вкус к игре, и любовь к фотографии, и увлечение насекомыми...

П.Гринуэй. Мой отец был орнитологом, и мне хотелось пойти по его стопам, но обнаружить в этой области такой уголок, который стал бы только моим. Наверное, это было определенное проявление эдипова комплекса... Отец страстно любил птиц, а я заинтересовался тем, что эти птицы ели, то есть энтомологией. У меня по-настоящему большая коллекция насекомых, составленная из экземпляров, найденных мной практически во всех уголках Британских островов. Я собирал эту коллекцию лет до двадцати пяти или двадцати шести, но как только у меня появилось стремление пополнять ее все более редкими видами, я понял, что это становится опасным, что эта охота - не что иное, как охота за крупной дичью в миниатюре. Я сказал себе, что если я не остановлюсь, то в конце концов стану содействовать процессу уничтожения видов и убью последнего белого носорога из мира жесткокрылых Йоркшира. И тогда я решил с этим покончить. Однако я не бросил свою коллекцию, она мне по-прежнему интересна. По-моему, это качество присуще мальчику, герою фильма «Отсчет утопленников».

А.Бертэн-Скайе. И вместо этого вы начали ставить фильмы?

П.Гринуэй. Я получаю большое удовольствие от коллекционирования и от сбора информации. По правде говоря, я больше люблю монтировать фильм, чем

снимать. Я испытываю удовольствие, подобное тому, которое испытывает человек, когда рассматривает склянку с пойманными насекомыми и пытается определить их место в природе, чтобы выяснить, нет ли среди них нового вида, способного дать начало совершенно новому направлению. Я полагаю, что такого рода коллекционирование есть и в работе кинорежиссера. Можно изучить, например, бабочку-шоколадницу, живущую повсюду, как вид, а можно наловить, скажем, три тысячи этих бабочек и проследить признаки, отличающие один экземпляр от другого. Я говорил, что мне присуща определенная форма минимализма, пристрастие к малейшим вариациям на заданную тему. Можно, несомненно, сказать, что некоторые мои персонажи часто на самом деле являются вариантами одного и того же образа. Мне кажется, что Стауэрли Крэклайт - это также и Альберт Спика, а у того есть что-то от Ван Хойтена, которого зрители видели в моих первых фильмах. В конце концов, речь идет всего лишь об одной черной бабочке, которой в каждом фильме приделывают новые крылья, но которая на самом деле остается одной и той же... Однако я думаю, что, манипулируя этими параллелями, можно довести их до такой крайности, что они больше не будут отвечать действительности. Но в любом случае очень приятно сознавать, что когда вы закончите изучение чешуекрылых, останутся еще жесткокрылые, полужесткокрылые и перепончатокрылые.

А.Бертэн-Скайе. Коллекция предполагает классификацию, систематизацию. Во всех ваших работах чувствуется огромное внимание к структуре. Не могли бы вы объяснить, почему вы так часто и явно прибегаете к подсчетам, к числам, как, например, к числу 100 в «Отсчете утопленников»?

П.Гринуэй. Понятие повествования всегда казалось мне двусмысленным. Не знаю, видели ли вы мой фильм «Водопады» («The Falls»), который я поставил перед «Контрактом рисовальщика». Он состоит из девяноста двух фрагментов (кстати, в связи с этим вышел настоящий анекдот: эта цифра возникла в результате моей ошибки в расчетах, связанных с произведением композитора Джона Кейджа). Опыт работы над этим фильмом показал, что писать истории не так уж трудно: они не отличались особой глубиной, но сама техника написания показалась мне сравнительно легкой. И я понял, что это опасно. Как только я принимался придумывать сюжет, у меня возникала потребность в использовании каких-то других конструктивных элементов, на которых бы покоилось повествование. И эта потребность ясно видна в моих фильмах. Вы упомянули «Отсчет утопленников», но также можно говорить и о цветовом коде в фильме «Повар, вор...», об алфавите в «Зед и два нуля» и. т. п., так как все они подчиняются одному принципу. Выбор числа 100 можно легко объяснить: это важная универсальная единица измерения, которую сегодня признают все. В прологе к «Отсчету утопленников» девочка, прыгающая через скакалку, говорит о звездах: «Надо насчитать сто, остальные такие же». Это, конечно, не так, но в каком-то смысле здесь можно усмотреть начало цепочки: миллион есть не что иное, как производное от 100, и так до бесконечности. На мой взгляд, число 100 - очень удобная единица отсчета. Она примерно соответствует возрасту современного человека: может быть, в 2000 или 2020 году продолжительность жизни достигнет ста лет. В эпоху десятичных счислений, как сегодня, число 100 представляется адекватной структурной единицей для раскрытия идеи. Но ни в коем случае не следует искать в нем какой-то каббалистический смысл. Мистическое учение о числе меня не интересует. Это просто удобное средство, такое же, как и другие системы, позволяющие строить повествование.

Но даже прибегая к помощи этих приемов, приходя к этим апокрифическим системам, я делаю это не без того, чтобы не усомниться в них, не посмеяться над ними. Мы все знаем, какой путь проходит научная гипотеза. Кто-нибудь высказывает предположение, справедливость которого еще необходимо доказать, но если под давлением фактов это предположение оказывается ложным, следует изменить гипотезу. Я убежден в том, что мы ведем себя точно так же, когда применяем наши системы и наши методы. В «Зед и два нуля», например, создается впечатление, что науке так или иначе удалось объяснить, почему супруги двух главных героев умерли. Но, конечно, наука бессильна это сделать. Однако мы можем воспользоваться нашими знаниями - в данном случае, познаниями героев в области поведения животных и зоологии, - чтобы попытаться приблизиться к пони-

манию явлений через дисциплины, которые изучаем сами. С этой точки зрения надо было бы рассматривать работу режиссера как исследовательский метод решения неразрешимого, некое очищающее исследование. Возьмите знаменитое полотно Гогена «Откуда мы идем, кто мы, куда мы идем?» эти три великих вопроса ставят все цивилизации. Все это может показаться слишком грандиозным, а у меня нет грандиозных замыслов, однако все-таки в глубине души, где-то на заднем плане моего воображения живет потребность и необходимость ответить на все эти вопросы, вечно мучающие нас.

А.Бертэн-Скайе. В ваших графических работах следы на бумаге спускаются и как бы сходят на нет. В фильме «Путь через Н» («A Walk Through H») ориентиры точно так же неотвратимо исчезают. Неужели обращение в ничто есть удел всех творческих начинаний? Неужели на пути каждого художника полно ловушек и конец неизбежен?

П.Гринуэй. Ничто не существует долго в одном и том же состоянии. Идея о том, что существует некое вечное и неизменное чувство (вечный и неизменный смысл), есть ложь. То, что может быть препятствием для одного человека, может не быть таковым для другого. По-моему, люди слишком переоценивают значение творческого импульса. Толчком к созданию художественного произведения может стать желание поставить вопрос и дать на него ответ, но это обязательно должен быть вопрос очень личный, потому что вопросы, поднимаемые художником, входят в круг его творческих проблем, и среди них редко встречаются такие, которые были бы связаны с жизнью и смертью или хотя бы с выживанием. Искусство, то есть то, что воспринимается как нечто, обретающее форму на наших глазах, есть на самом деле роскошь, которую не следует принимать слишком всерьез, когда треть населения планеты умирает от голода.

А.Бертэн-Скайе. Некоторые персонажи ваших фильмов изо всех сил стараются понять происходящее, а другие, кажется, наблюдают за ними на расстоянии, с некоторой отчужденностью. Выражает ли это ваш собственный взгляд на эти вопросы?

П.Гринуэй. Во всех моих фильмах есть образ стороннего наблюдателя, человека, находящегося несколько дальше других от происходящих событий. Это, например, повар, тот, кто завязывает вам на шее салфетку и говорит: «Вот меню, вот столик, садитесь, я к вашим услугам»[6]. В фильме «Живот архитектора» Флавия, женщина-фотограф, держится чуть поодаль (как и я): она делает многочисленные фотографии, при случае провоцирует других героев на действия, но сама всегда смотрит на то, что происходит вокруг нее, гораздо более объективно. Хочу я того или нет, но в каждом моем фильме присутствует персонаж, с которым я больше, чем с другими, отождествляю себя.

А.Бертэн-Скайе. Повар столь же симпатичен, сколь Флавия опасно порочна.

П.Гринуэй. Что ж, во Флавии есть что-то от меня самого. Очень может быть, что и у меня есть дурные качества. Меня часто обвиняют в жестокости. Не знаю, так ли оно на самом деле, но, как вы можете констатировать, во мне нет ничего садистского.

А.Бертэн-Скайе. Как вы миритесь с тем, что вас сравнительно мало ценят в Англии?

П.Гринуэй. Действительно, странно, что люди по-настоящему интересующиеся моим творчеством, не говорят по-английски. Иногда мне бы хотелось пробить брешь и сделать так, чтобы меня оценил британский зритель. Я еще этого не добился и сожалею об этом. Существует много людей, которым интересно мое кино, однако оно вызывает несравненно больший энтузиазм за рубежом, нежели здесь, в Англии. Но я говорю себе, что, возможно, это же самое происходит во Франции с французскими режиссерами.

А.Бертэн-Скайе. Какова была реакция в Лондоне на выход фильма «Повар, вор, его жена и ее любовник»?

П.Гринуэй. Я получил определенное количество протестующих и осуждающих писем. Во всех говорилось о жестокости, которую эти люди считали недопустимой, жестокости по отношению к женщинам, к детям... но даже мои самые ярые недоброжелатели, самые непримиримые враги признали, что фильм отличается яркой изобразительностью, в нем есть стиль и своя тема, оригинальность которых никто не в силах отрицать.

Я думаю, реакция в Соединенных Шта-

---

[6] Гринуэй употребляет английский глагол «entertain», который интересен тем, что в нем переплетаются два значения, очень важные для фильма: «оказывать гостеприимство, принимать гостей» и «развлекать», как, например, в театре. - Прим. переводчика.

тах была примерно такой же. Он попал в самую гущу споров о цензуре, так что многие люди, которые, возможно, не были заняты ничем более важным, пошли смотреть «Повара, вора...». Всего фильм принес около пятнадцати миллионов долларов. Это самый большой доход из всех, что когда-либо приносили мои фильмы.

А.Бертэн-Скайе. Однако я думала, что такие фильмы запрещены для показа на американском экране.

П.Гринуэй. В некоторых местах показ фильма был действительно запрещен. Дело доходило до того, что люди теряли работу, если демонстрировали мой фильм зрителям. В Майами местные власти уволили одного библиотекаря за то, что он показал фильм в кинозале квартала. В Германии люди кидали в экран бутылки с кока-колой, угрожали киномеханику и требовали сжечь кинотеатр, который осмеливается показывать подобное. По-моему, кино еще не созрело, не готово смотреть на серьезные предметы по-взрослому. Оно не готово пойти на риск и противопоставить себя глубокой злобе, вызванной предрассудками, потревожить публику, показывая и обсуждая некоторые крайние формы человеческого поведения, которые, однако, знакомы ей по прессе - например, провокация в положительном, а не в отрицательном смысле кажется мне весьма желательной. И мне непонятен интерес к сенсационности. Пазолини и Бунюэль, фильмами которых я восхищаюсь, обращали внимание на определенные идеи и не отступали, если эти идеи оскорбляли чьи-то чувства. Они знали, как лучше всего использовать провокацию, и, на мой взгляд, единственный способ восприятия кино состоит в том, чтобы относиться к нему как к форме художественного выражения взрослого человека.

А.Бертэн-Скайе. Вы однажды сказали, что жестокость, насилие, обязательно предполагает чувство ответственности.

П.Гринуэй. Именно это я пытался выразить в фильме «Повар, вор, его жена и ее любовник». Практически всегда насилие в кино - это насилие, характерное для рисованной мультипликации об утенке Доналде, когда вопрос об ответственности вообще не стоит, особенно если речь идет о причинах и следствиях. Когда Микки Маус бросается в Доналда кирпичами, а в следующем кадре мы видим утенка на ногах, живого и невредимого, но ведь на самом деле он должен был получить сотрясение мозга, провести восемь месяцев в больнице и остаться инвалидом на всю жизнь. Некоторые считают, что мне нравится показывать насилие, как в фильме «Терминатор-2», хотя мои картины совсем о другом. На мой взгляд, стиль моих фильмов, с его особым набором примеров, с повторами, с театральными эффектами и оперными ассоциациями, тоже ясно обнаруживает, что я пытаюсь очень внимательно и открыто посмотреть на ужасные проблемы насилия, дабы показать, что в каждом случае у них есть свои причины и свои следствия и что мы должны больше остерегаться жестоких людей. Реакция французской публики на этот фильм мне кажется странной. Некоторые восхищаются фильмом, потому что им нравятся чисто кинематографические его качества, но им трудно признать, что наряду с интересом к кинематографическому языку существует еще интерес к насилию, такому, какое бывает в комиксах. Они как бы оказываются между двух противоречивых впечатлений, двух типов литературы, из которых один исключает другой. Может быть, эта интеллектуальная проблема характерна только для французов, я не знаю.

А.Бертэн-Скайе. Не могли бы вы поделиться своими ближайшими творческими планами?

П.Гринуэй. Немецкое телевидение готовит восьмидесятиминутный документальный фильм о семинаре, который я провел в прошлом году в Мюнстере. Мне предоставили возможность сделать по своему выбору фильм на 20 минут, который бы вошел в эту документальную ленту. Я воспользовался случаем, чтобы взять один эпизод из «Книг Просперо» и восстановить его оригинальный объем, структуру и композицию.

В «Книгах Просперо» я сделал попытку придумать население острова Просперо. Сотни персонажей из Священной истории, Всеобщей истории и античности, созданных волшебником, появлялись в коротком эпизоде, на фоне которого шли вступительные титры. Просперо идет по своей библиотеке, как он это делает каждый день, и просматривает книги и сюжеты, пытаясь вызвать бурю, столь сильную, чтобы заставить корабль своих врагов сесть на мель и расправиться с ними. Поскольку он собирался вызвать шторм, все эти персонажи имеют какое-то отношение к воде или ветру. Это Леда, связанная с водой благодаря Лебедю, Икар, утонув-

ший в Эгейском море, Иосиф, проведший сорок дней на дне колодца без воды, и т. п. В фильме этот эпизод длится не более четырех минут, а ведь в нем есть на что посмотреть... Я собираюсь внимательно разглядеть каждый персонаж, изучить его до мельчайших подробностей, показать происхождение и то, каким образом он связан с планом мщения Просперо. Как будто я беру крошечную частичку огромного пространства, чтобы превратить ее в огромное пространство.

А.Бертэн-Скайе. Ваша разнообразная деятельность связана с поездками по всей Европе и с разными видами искусства. Кроме режиссуры, живописи, литературных занятий и участия в создании опер вы также регулярно выступаете в роли куратора выставок. Например, вам поручили подготовку экспозиции в Лувре. Как вы ее задумали?

П.Гринуэй. Жак Деррида организовал первую экспозицию «Позиция» («Parti Pris») по инициативе отдела рисунков Лувра. К сожалению, я видел только каталог, и эта идея меня очень заинтересовала. Мне выпала честь участвовать в подготовке второй выставки, и я сделал подборку из ста рисунков, связанных с темой полета в прямом и переносном смысле. Я думаю организовать эту экспозицию так, чтобы придать ей единство и стиль, характерные для кинематографа: я хочу использовать игру света, оптические эффекты, ложную перспективу... Это собрание должно напоминать объемный фильм, фильм, задуманный таким образом, чтобы зритель вместо того, чтобы смотреть его из своего кресла, оказывался бы в некоем зримом пространстве и видел себя среди декораций.

А.Бертэн-Скайе. Собираетесь ли вы включить туда элементы из ваших собственных фильмов, таких, как «Окна» или «Живот архитектора», или это не входит в правила игры?

П.Гринуэй. Нет. Но им найдется применение. Я только что закончил оформление выставки в музее Бойманса - Ван Бойнингена в Роттердаме под названием «Телесность» («Physical Self»). Мне было позволено использовать экспонаты из обширной коллекции музея, причем не только картины и рисунки, но и мебель, и предметы прикладного искусства, изображающие человеческое тело в различных видах, всего 1400 или 1900. С помощью этих произведений я проследил эволюцию нашего ощущения собственной материальности. Я себе это представляю как продолжение размышления, начатого в фильмах «Живот архитектора» и в «Поваре, воре...», на тему о человеческом теле, о в высшей степени материальной природе человеческого тела, которую голландская живопись изображала с удивительной откровенностью и спокойствием, и я сделал попытку проанализировать, каким образом мы воспринимаем показ обнаженного тела на экране. В голливудском кино, когда люди раздеваются, это традиционно означает прелюдию к половому акту и ничего больше. Человеческое тело в своем естественном виде там никогда не показывается вне этого контекста: так считало ортодоксальное кино. Зато живопись на протяжении веков предлагает совсем другое видение, и она вполне допускала показ обнаженного тела в разных несексуальных контекстах. Отсюда не следует делать вывод, что я пытаюсь лишить человеческую наготу всякой сексуальности, представить тело как нечто асексуальное, я далек от этой мысли, но мы прекрасно знаем, что феномен человеческого тела заключает в себе гораздо больше, чем то, к чему нас приучило кино.

Эта выставка открывается провокационным плакатом Бенеттона, изображающим наготу новорожденного, из-за чего в Англии поднялся настоящий вой. Мне хотелось показать нашу притворную чувствительность в столкновении с материальностью нашего бытия. Мы разместили все отобранные произведения искусства, как кинематографическую мизансцену, используя подвижное освещение, тогда как традиция предписывает, что картины должны быть обращены на север, чтобы на них падал яркий фиксированный свет. Мне хотелось показать людям знакомые произведения, но в ином контексте, дать им возможность вновь открыть их для себя, посмотреть на них по-другому.

Я также готовлюсь к выставке в Вене под названием «Сто предметов, олицетворяющих мир» («One Hundred Objects to Represent the World»). Может создаться впечатление, что, занимаясь всем этим, я отошел от режиссуры, но для меня, по существу, вся эта деятельность является проявлением одной и той же идеи.

И потом это прекрасная возможность подержать в руках Боттичелли, Рембрандта, а это так заманчиво!

Лондон, апрель 1992 года
Перевод с французского Е.Дорошевой

Юрий Лейдерман

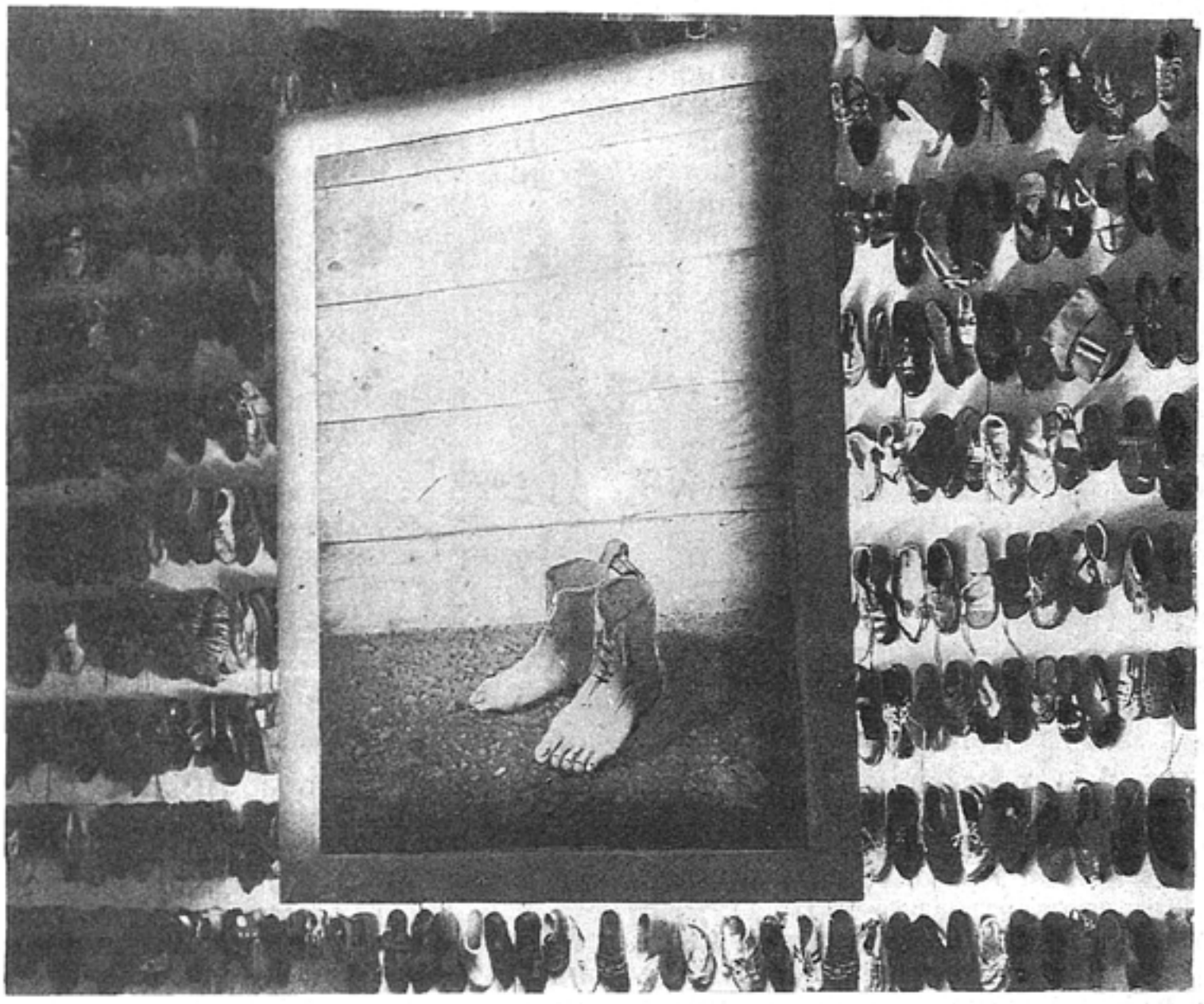
Художник Питер Гринуэй

Прошлым летом, одновременно с Венецианским биенналле, в одном из старинных венецианских палаццо проходила выставка Гринуэя «Подстерегающая вода». Известно, что последние годы Гринуэй активно выставляется как художник или, точнее, как куратор и экспозиционер грандиозных художественных проектов - выставки «Сто предметов, олицетворяющих мир» в Вене (1993), «Телесность» в Роттердаме (1992) и другие. Очевидно также, что Венеция является крайне подходящим местом для выставки, толкующей о воде. Тем не менее, ажиотаж на ее открытии напоминал, скорее, приезд рок-звезды. Попасть внутрь здания было невозможно, близлежащие переулки оказались забиты толпой, из самого палаццо доносились звуки фейерверков и время от времени подымались клубы разноцветного дыма. В последующие дни, однако, знакомство с выставкой должно было носить, скорее, медитативный характер, для чего в залы допускались одновременно не более восьми человек.

Тем не менее, сама выставка производила впечатление удручающее и одновременно поучительное. Для художника это мог бы быть замечательный, грандиозный пример того, какие выставки делать не надо. Примерно такое же впечатление, хотя и в несоизмеримо меньшем масштабе, произвели на меня в свое время коллажи другого великого режиссера - Параджанова. Еще одно сравнение, напрашивающееся здесь, - это стиль Малой Грузинской конца 70-х - ожившие и многократно умноженные «поэмы духа» со всеми стандартными атрибутами, которые издавна сигнализируют обыденному сознанию о высокой духовности. Казалось, что для декорирования выставки Гринуэй и его постоянный декоратор Бен Ван Ос воспользовались не только обстановкой этого палаццо, но вообще сокровищами всех дворцов Венеции. Там были элегантно тронутые плесенью страницы манускриптов, тускло мерцающие черепа, призрачно развевающиеся складки средневековых драпировок, опрокинутые венецианские кубки, неумолчный стук падения капель, напоминающий о вечности, отражения звездного неба в воде, магические зеркала, перья павлинов, переходы от света к тьме и обратно, там был Прибой, стирающий все следы на песке, и Следы, которые невозможно стереть. Там на мониторах был полный вариант сокращенной в прокате интродукции к «Книгам Просперо» (1991), где оживают герои всех греческих мифов, связанных с водой. И еще фрагменты других фильмов Гринуэя - «Отсчет утопленников» (1988) и «Смерть в Сене» (1989) - видеофильм о всех утопленниках за время Великой французской революции. А также отчеты о погибших в воде библиотеках и графические листы самого Гринуэя, в которых он пытается балансировать между титанами Возрождения и титанами абстрактного экспрессионизма. И еще цистерны, заполненные водой, и водяные часы, корабли, моллюски, рыбы, черепахи, лед, пар, и еще раз водяные часы, и утопленники, и снова тронутые сыростью страницы манускриптов. Это была энциклопедия всего, связанного с водой, и одновременно с чудовищным - художественным, световым и финансовым - размахом грезы о вечной и настоящей культуре, как она представляется обитателям всех «спальных районов» мира.

Ретроспективно заметим, что по такому же принципу бесконечных каталогов построены и другие выставки Гринуэя. И всюду эти «взбесившиеся каталоги», увы, остаются удручающе пристойными и навязчиво красивыми. Так, организуя в качестве приглашенного куратора выставку «Телесность» в Роттердаме, Гринуэй, используя собрание музея Бойманса - Ван Бойнингена, объединил в одной экспозиции картины полусотни художников от Брейгеля и Тициана до Дали, Магритта и ныне здравствующих Клименте, Андре, Гобера. Все эти картины были сгруппированы по темам «материнство», «детство», «старость», «мужчина», «женщина», «функции тела», «руки», «ноги» и тому подобное. Кроме того, присутствовали ассам-

бляжи и «алтарные композиции» из настоящей обуви, одежды, посуды, мебели и прочего. Символическое использование света также было обезоруживающе прямолинейным: отдел «молодости», например, был ярко освещен, отдел «старости» погружен во мрак. И если в Венеции главным фокусом выставки было изобилие «настоящей воды», то в Роттердаме были представлены среди прочего и «настоящие люди» - в нескольких стеклянных витринах экспонировались обнаженные натурщики. Кроме того, предполагалась еще и музыка. Порой все это напоминает представления об «истинном» - свободном и остроумном - творчестве, бытовавшие в молодежных субкультурах, например, у хиппи.



Инсталляция Питера Гринуэя «Телесность». Роттердам. 1993

Сам Гринуэй возводит свой экспозиционный метод к восемнадцатому столетию с его страстью к эмпирическим, поверхностным и тотальным классификациям, в противоположность генеалогическим последовательностям, возобладавшим в XIX веке. Иными словами, свои выставки Гринуэй строит по принципу не музея, а кунсткамеры или, скажем, барочных шпалерных вывесок, когда картины группировались по темам (портрет, столовый натюрморт) вне зависимости от времени их создания, национальной школы и даже вне зависимости от наличия родства между изображенными на портретах персонами и владельцами этих портретов. Тем не менее, Гринуэй, кажется, упускает из виду другую сторону дела. Кунсткамера в своем универсальном плюрализме опиралась одновременно и на свою особость - это было место, в котором есть «то, чего больше нет нигде». Кунсткамера была открыта навстречу пространству и неизвестным приключениям, которые происходят и будут происходить в нем аналогично тому, как современный музей открыт навстречу времени и той «непредсказуемой предсказуемости», которая еще только должна случиться и никогда не случится именно так, как этого все ожидают. Кунсткамера основывается на нерепрезентативности лежащего за ее пределами пространственного сюжета, на ненаблюдаемой отдаленности экзотических островов, на недосягаемости толщи вод, из которых неизвестным, магическим образом все же подняты экспонируемые в ней раковины и скелеты. Музей, экспроприировав и приблизив к нам пространство, переключил свою базисную недостижимость, недостижимость главного сюжета, в регистр времени. Мы прекрасно

знаем, если речь идет о музее современного искусства, откуда и на каких основаниях туда попала та или иная вещь, мы знаем, сколько за нее заплачено, мы знаем все, кроме самого главного - какая вещь попадется в него следующей. Подобно тому как конфигурация новооткрытого острова не может подсказать конфигурацию следующего за ним, еще скрытого за горизонтом, так и прозрачная логика смены художественных стилей не может, они обречены топить и плакать. Но затем следует последний патетический эпизод в лодке, где слезы, объединяющие подводных экспозиционеров и их жертву, уже, кажется, обозначают конец этой магической предписанности и просто свидетельствуют о том, что очередной миф, очередное поручение выполнены, а следующее поручение будет безвозвратно другим.

Эмоционально фильмы Гринуэя прямо противоположны его выставкам. Персо-

Питер Гринуэй на Пьяцца дель Пополо в Риме на съемках фильма «Живот архитектора». 1986

тем не менее, предсказать, какой стиль будет господствовать следующим. Таким образом и за музеем и за кунсткамерой стоит некий сюжет, не могущий целиком быть представленным в них самих. Он всегда частично неизвестен, поскольку развертывается в недосягаемом для наблюдателя пространстве или в недостижимом в рамках его жизни времени. Ни кунсткамера, ни музей не могут до конца уничтожить эту открытость и сосредоточиться целиком на «слезах над слезами», время от времени они вынуждены плакать по «независящим от них» причинам, просто потому, что они не знают, что будет дальше. Это, так сказать, слезы не как знак, а слезы, вызванные неминуемым разрывом знаков.

Здесь вспоминается замечательный финал того же «Отсчета утопленников». Раз за разом женщины топят своих любовников, а потом некоторое время плачут - будто нехотя, в рамках какого-то ритуала некой предписанности, следуя которой нажам фильмов, конечно, не о чем волноваться - все равно они изъясняются не своими словами, а текстами Фуко, и тем не менее фильмы сохраняют ситуации поражения и трогательного героизма как составляющие некоего иноприродного им самим сюжета. Мы знаем, в принципе, что этого сюжета быть не может, но нам позволяется до поры надеяться на него. Так в «Контракте рисовальщика» (1982) герой покорно склоняет голову под удары, но перед этим все-таки с некоторым сожалением восклицает: «Черт побери!» Все эти различия между плачем сюжета и плачем его персонажей пропадают в универсальных выставках Гринуэя. В отличие от фильмов, они отталкивают своей агрессивной мажорностью и культуртрегерским оптимизмом. Конечно, этот оптимизм сродни оптимизму Просвещения, но как художник Гринуэй становится здесь одним из своих собственных персонажей, притом самым никчемным - персонажем, с которым ничего не произошло. Универ-

сализм обращается в скучную последовательность равно красивых и равно бессмысленных шедевров. «Контракт рисовальщика» становится «контрактом декоратора», и очевидно, что декорации, выполненные по этому контракту, будут крайне банальны.

Кунсткамерам Гринуэя трудно претендовать на оригинальность. Типологически подобные кунсткамеры и так окружают нас со всех сторон - в каждой стандартной интеллигентской квартире, объединяющей африканские маски, альбомы по искусству, репродукции и старый фарфор. Коллективное сознание, отдав время и неизвестность на откуп трансценденти-рующим музеям, взамен присвоило себе полностью исследованное, прирученное пространство, превратив его в тотальную кунсткамеру. Чтобы говорить об универсальности и плюрализме эмпирических таксономий[1], к сожалению, нет никакой надобности обращаться к опыту XVIII столетия, об этом можно услышать сегодня в любом политическом комментарии. Ирония заключается в том, что в тотальной кунсткамере уже практически невозможно вообще что-либо увидеть - она полностью загромождена равно значимыми версиями, которые забивают всякую дистанцию, необходимую для того, чтобы созерцать объекты этих версий. Разглядывая какой-то раритет, мы уже не знаем, то ли мы посетители кунсткамеры, то ли аборигены далекого острова, у которых выманили этот раритет, чтобы поместить его в кунсткамеру. Очевидно, что любая вещь из нашего обихода может с равным правом фигурировать на выставках «Подстерегающая вода», «Телесность», «Тысяча главных вещей» и сотнях других. И вообще на этих выставках может фигурировать все что угодно. Кунсткамерные тематизации, пересекаясь между собой и накладываясь друг на друга, сами создают все необходимые им раритеты и объединяющие их заглавия: в Венеции - про воду, в Роттерадме - про тело, в Париже, скажем, - про вино, в Хельсинки - про снег. И уже невозможно обнаружить никакого сюжета, внеположного этим заглавиям. Может быть, за исключением одного. Понятно, что лишь очень немногие люди и даже очень немногие кинорежиссеры имеют возможность выстраивать свои личные кунсткамеры с таким размахом, как это делает Гринуэй, затаскивая туда все сокровища венецианских дворцов и голландских собраний. Таким образом, сама биография Гринуэя - сначала художника, потом кинорежиссера, потом куратора помпезных художественных выставок, собирающих толпы людей, как на рок-концерты, - становится в некотором смысле музейной ситуацией, открытой во времени и трансцендентально недоступной абсолютному большинству. Правда, это ситуация из Музея Кино - в музей художественный ей никогда не попасть.

Здесь возникает интересный вопрос. Почему великие кинорежиссеры - Гринуэй, Параджанов, Антониони - оказываются, как правило, столь банальны в качестве профессиональных художников? (Речь идет именно о профессиональной экспозиционной практике, а не о рисунках к фильмам, набросках и тому подобное.) Ситуация Гринуэя, возможно, будет здесь ключевой, и не только благодаря размаху и последовательности, с которыми он устраивает свои выставки. Гринуэй, как известно, по образованию художник и, более того, любимый кинорежиссер всех художников. Его фильмы в каком-то смысле являются «последним кино». Они представляют собой, по существу, «живые картины» и инсценированные натюрморты, экспонированные или фронтально, или панорамно, и озвученные философским текстом. Тем не менее, все это еще представляет собой кино - просто потому, что мы смотрим это в кинотеатрах: в особого рода культурных институциях с фиксированным ритуалом их посещения. И этот ритуал отличен от ритуала посещения, скажем, музея или библиотеки. Таким образом, всего лишь наша отстраненность от экрана представляет собой базисный сюжет, внеположный развертывающимся на экране музейным анфиладам. Но что происходит, если и этот, последний сюжет оказывается присвоен и музейные инсталляции вываливаются с экрана в зрительный зал? Освободившиеся персонажи, нагруженные своим историческим скарбом, конечно же, разыщут в зрительном зале самого близкого им человека - режиссера. И, конечно же, поручат свое имущество ему - тому, кто его выбирал вначале, и тому единственному, которому оно искренне, бескорыстно нравится. Режиссер становится сторожем аксессуаров, и все сюжеты проваливаются в культурологический хлам. А «подстерегающая вода» уходит в песок - ей больше нечего подстерегать.

[1] Таксономия - теория классификации и систематизации сложноорганизованных областей деятельности, имеющих обычно иерархическое строение (органический мир, объекты географии, геологии, языкознания, этнографии и так далее).

Тристан Тцара

Приблизительный человек

Тристан Тцара. 20-е годы

Тристан Тцара (1896 - 1963) известен прежде всего в связи с Дада. Один из инициаторов этого движения, по многим версиям именно ему обязанного своим названием, автор почти всех его манифестов, а также пьес, ставших литературной основой самых известных акций Дада, он - среди тех, кто стоит у истоков современного искусства с его невозможной ранее свободой художника, стиранием иерархических границ, абсолютно новыми интердисциплинарными языками. Изобретатель самых невероятных форм и жанров - сонорных, статистических, симультанных поэм, Тцара в литературе, видимо, занимает место, схожее с тем, что Марсель Дюшан в изобразительном искусстве, которое после него трудно называть только изобразительным. Дадаистские тексты Тцары можно было бы сравнить с литературой ОБЭРИУ, но если у обэриутов намеренное косноязычие свидетельствует о глобальной катастрофе распада языка, то у Тцары поэтическое слово сохраняет свою красоту и отточенность в любых синтаксических и семантических авантюрах.

Именно поэтому после распада дадаистского движения он с такой легкостью, без видимого кризиса, не изменяя себе, переходит в «нерадикальную» модернистскую литературу. Публикуемый здесь текст является фрагментом его книги «Приблизительный человек», вышедшей в 1931 году. Тцара начал работу над ней в 1925 году, через два года после официального конца Дада.

Приблизительный человек как я как ты читатель и как
прочие сгустки плоти в которых гудит эхо сознания
сбившиеся в единый комок воли твое имя
всюду уместное и удобное в обращении учтивое учтивостью покорно
склонившейся женщины
различия непонятны если подчиниться сладострастию беглых расспросов
приблизительный человек движет тобой когда ты блуждаешь в окрестностях судьбы
с сердцем как чемодан и вальсом вместо головы
пар осевший на ледяном зеркале мешает тебе увидеть себя
великим и ничтожным среди сокровищ обледеневшего пейзажа
в это время люди поют собравшись в кружок под мостами
рот синий и перекошенный от холода дальше уже ничего нет
человек приблизительный или великолепный или убогий в
тумане целомудренных лет
жилье снятое по дешевке глаза посланники огня
что каждый вопрошает и холит в ласковых мехах своих идей
глаза что возвращают молодость податливых богам
вздрагивая при сжатии зубовных пружин смеха
приблизительный человек как я как ты читатель
ты сжимаешь в своих руках словно мяч перед броском
светящееся число твоей головы наполненной стихами

Предисловие и перевод с французского И.Кулик

Джим Моррисон

Властители. Заметки о Видении

Современниками Джим Моррисон воспринимался неоднозначно. Для одних он был гениальным поэтом суицида, рок-музыкантом и певцом группы «The Doors», чья мистически-апокалиптическая музыка заставляла слушателей, впадая в гипнотический транс, соприкасаться с самыми темными безднами собственного сознания. Для других он был эгоистом, опустившимся наркоманом, скандалистом и крайне неприятным типом. Для тех людей, кому интересна такая поэзия и такая музыка сегодня, все это не так уж и важно. Главное, что если это продолжает быть для кого-то интересным и почти 30 лет спустя, то Джим Моррисон по меньшей мере кем-то был.

Джеймс Дуглас Морриссон родился в 1943 году в семье военно-морского офицера. Окончив привилегированную школу и колледж в Санкт-Питерсбурге, он поступает в университет во Флориде, бросает его менее чем через год и переезжает в Калифорнию. «Бездарность и неудачник» - таков вывод отца Джима, после чего Джим порывает все отношения с семьей и убирает из фамилии одну букву «с».

В 1965 году, уйдя из киношколы UCLA, Джим Моррисон и Рэй Манзарек на пляже Венис-Бич создают группу «The Doors»; в следующем году выступает в престижном лос-анджелесском клубе «Whisky-A-Go-Go», откуда группа изгоняется после серии скандалов, зато заключает контракты вначале с фирмой «Коламбия» , затем - с «Электрой». В январе 1967 года записывается первая долгоиграющая пластинка «The Doors». Группа становится суперпопулярной. В это время она много гастролирует в Штатах и Европе. Концерты «The Doors» - настоящее театрализованное представление, построенное на импровизации. Ее странное наваждение ощущается даже в сохранившихся киносъемках. Джим, часто находясь в этом «измененном состоянии сознания», отходит от первоначального текста (особенно в «The End» - самой знаменитой его песне, использовавшейся в копполовском «Апокалипсисе сегодня») и начинает импровизировать на сцене - читать стихи, произносить довольно странные фразы, в то время как музыканты судорожно и, как правило, успешно пытаются, чтобы музыка соответствовала происходящему. Эффект - настоящее волшебство, заставляющее публику безумствовать.

В декабре 1967 года происходит скандал во время концерта в Нью-Хейвене. Моррисон арестован прямо на сцене. В 1968 году - на концертах «The Doors» - возникают столкновения с полицией. Снимается фильм «Двери открыты», начаты съемки «Праздника друзей». В марте 1967 года во время концерта в Майами Моррисон опять арестован по обвинению в нарушении общественного порядка, призывах к бунту со сцены, сквернословии и публичном раздевании. Состоялся суд, после которого Моррисон выпущен под залог до апелляции.

В это время Джим очень много пьет, становится совершенно неспособен к общению, пугает друзей своими дикими выходками. С ним почти невозможно работать - он может внезапно исчезнуть на несколько дней или явиться вдрызг пьяным. Несмотря на это, кроме новых пластинок «The Doors», Моррисон выпускает несколько сборников стихов и наговаривает на магнитофон еще два больших цикла - «Американская молитва» и «Деревенские Записи». Сборники поэзии он подписывает: «Джеймс Дуглас Моррисон».

Общественное мнение в это время было неблагоприятным для «The Doors». О Джиме говорят, как о скандалисте, оказывающем разлагающее влияние на молодежь.

Первая публикация за счет автора в количестве 100 экземпляров (L.- A., «Western lithographers», 1969). Книга была переиздана в твердом переплете (L.-A. Simon and Schuster, 1970), как первая часть сборника «Властители и новые создания».

В марте 1971 года Джим с женой Памелой уезжает в Париж, где 3 июля в ванне своей квартиры умирает от сердечного приступа в возрасте 27 лет. Что, наверное, - можем сказать мы - естественно, поскольку для человека, сознательно или бессознательно построившего собственную жизнь по принципу эстетики суицида, смерть в почтенном возрасте была бы явным выпадением из роли.

Пользуясь случаем, хотелось бы поблагодарить Ксению Тавлинцеву и Анну Герасимову за оказанную помощь при подготовке нижеследующих текстов.

Смотрите, кому мы поклоняемся.

Все мы живем в городе.

Город порождает круг, часто физически, всегда психологически. Игру. Кольцо смерти, в центре которого - секс. Поезжай на окраину большого города. Найди там области изощренного порока и скуки, детской проституции. Но в грязном кольце, всегда окружающем дневные деловые районы, реальна только уличная жизнь толпы, ночная жизнь. Болезненные типы в грошовых отелях, низкопробных барах, кабаках со стриптизом, ломбардах и борделях, в умиравших, но так и не умерших

пассажах, на бесчисленных улицах с ночными кинотеатрами.

Когда представление умирает,
начинается Игра.
Когда умирает секс, начинается Оргазм.
Все игры содержат идею смерти.

Ванны, отмели, домашние бассейны. Наш униженный лидер, распростертый на влажном кафеле. Хлор в его дыхании и его длинных волосах. Изуродованное, но гибкое тело борца в среднем весе. Рядом поверенный его тайн, журналист. Ему нравится находиться около людей с сильным ощущением жизни. Но большинство из них - хищники, рыскающие в поисках забавной американской диковинки. Камеры в гробу снимают интервью с червями.

Перевертывать камни в тени, обнажая странных червей под ними, - многократное убийство. Демонстрация жизни наших неудовлетворенных безумцев.

Всевидящий Бог - камера утоляет наш голод всевидения. Возможность шпионить с ее высоты и под ее углом: пешеходы движутся перед ее линзами как редкие водяные насекомые.

Власть йоги. Сделать себя маленьким и невидимым. Стать гигантом и достигнуть отдаленных уголков. Изменить течение природы. Достичь любой точки времени и пространства. Вызвать мертвеца. Обострить чувства и воспринимать изображения недоступных событий в других мирах, глубинах собственного подсознания и сознании других.

Винтовка снайпера - продолжение его взгляда.

Убийца (?), в полете, как мотылек, притягиваемый с неосознанной, инстинктивной легкостью насекомого к безопасности, прибежищу от шума роящихся улиц. Мгновенно он был поглощен теплой, темной, беззвучной утробой театра материи.

Нынешние круги ада: Освальд (?) убивает Президента. Освальд садится в такси. Освальд останавливается в меблированных комнатах. Освальд убивает офицера Типпита. Освальд скидывает куртку. Освальд пойман.

Он спасся в кинотеатре.

В чреве мы - слепые пещерные рыбы.

Все смутно, и кружится голова. Кожа разбухает, и нет различия между частями

Джерри Хопкинс, Денни Шугармен

Никто не выйдет отсюда живым

В 1964 году Джим прошел через регистрацию и стал одним из двадцати тысяч студентов одного из крупнейших университетов в Калифорнии. В отличие от более старого университета в Беркли, UCLA был аполитичным. Его студенты выглядели загорелыми, спортивными и одеты были небрежно и вполне бесклассово.

Когда там появился Джим , киношкола вступала в то, что профессора сейчас называют Золотым Веком. Преподавали многие первоклассные режиссеры - среди них Стэнли Креймер, Жан Ренуар и Джозеф фон Штернберг. Среди студентов было немало блестящих молодых людей, в том числе и Фрэнсис Форд Коппола. И, наверное, самым важным было то, что на факультете царила своя беспорядочная, почти анархистская атмосфера, которая вдохновила впоследствии Джима написать: «В кино хорошо то, что здесь нет авторитетов.

Отрывки из книги «Биография Джима Моррисона» (L.-A., «Lexus Publishing ltd», 1980), на основе которой в 1990 году был снят фильм Оливера Стоуна «The Doors».

тела. Вторгаются звуки пугающих, издевающихся, монотонных голосов. Страх и желание быть поглощенным.

Засыпая, застегни сон вокруг своего тела, как перчатку. Свободный от времени и пространства. Свободный раствориться в струящемся лете.

Сон - океан, в который погружена каждая ночь.

Проснись утром взмокший, задыхающийся, с колющей болью в глазах.

Глаз выглядит вульгарно
Внутри своей уродливой оболочки,
Выйди на простор
Во всем великолепии.

Ничто. Воздух снаружи
Сжигает мои глаза.
Я вырву их
И избавлюсь от жжения.

Джим Моррисон - в центре

Взъерошь горячую белизну,
Городской полдень,
Жители зоны бедствия
Поглощены.

(Санта Ана - время ветров из пустыни.)

Вырви решетку и выплеснись в водосток.

Поиск воды, влаги,
«влажность» актера, любовника.

«Игроки» - дитя, актер, картежник. Идея случайности отсутствует в мире ребенка и простака. И картежник чувствует себя во власти непостижимых сил. Случайность - выживание религии в современном городе, такой, как театр, такой завладевающей религии, как кино.

Какой ценой, какими жертвами порождается город?

Нет больше «танцоров», одержимых. Разделение человечества на актеров и зрителей - главная черта нашего времени. Мы увлечены героями, которые живут для нас и которых мы изображаем. Если бы все радио и телевизоры были отключены от сети, все книги и картины завтра сожжены, все театры и кинотеатры закрыты, все подобные виды искусства...

Мы удовлетворены тем, что «дано нам» в чувственном поиске. Мы проделали путь от безумного тела, танцующего на склоне холма, к паре глаз, вглядывающихся в темноту.

Ни один узник не сохранил сексуальную уравновешенность. Депрессии, импотенция, бессонница... эротическая наполненность языка, чтения, игр, музыки, физических упражнений.

Невероятная пресыщенность досугом заставляет заключенных создавать свой собственный театр. Молодой рыбак, принужденный к женской роли, становится «городской» милашкой (к этому времени они уже называют себя «город», выбирают мэра, полицию, городское самоуправление).

В старой России царь или кто-то из его советников выбирал время для объявления недели свободы одному осужденному в каждой из тюрем. Выбор делали сами заключенные. Происходило это различными путями. Иногда путем голосования, иногда жребием, часто силой. Очевидно, избранник должен быть человеком действия, мужественным, опытным, возможно, с даром убеждения, короче, героем. Немыслимый момент свободы, немыслимый выбор. Наш мир в момент выбора. Комната движется над пейзажем, разрушая мозг, изумляя глаз. Серая пленка плавит-

---

Каждый может воспринять и содержать в себе всю историю кино, что невозможно в других видах искусства. Авторитетов нет, так что теоретически каждый студент знает почти не менее профессора».

Первые шесть месяцев Джима в UCLA прошли ничем не примечательно за исключением пасхальных каникул, когда он и двое его друзей по киношколе - невозмутимый бородатый нью-йоркский интеллектуал и старшекурсница-ирландка - провели три разгульных дня в Тихуане.

Днями и вечерами Джим иногда ходил в «LUCKY U» -мексиканский ресторан с баром примерно в миле от кампуса, недалеко от Госпиталя ветеранов. Ему нравилось это место. Там были девушки-официантки и слепец, развозивший на инвалидных креслах своих безногих друзей, которые криками указывали ему нужное направление. Иногда калеки напивались и устраивали драки, дубася друг друга костылями. Это напоминало Джиму рассказы Нельсона Алгрена; он говорил, что здесь «идеальное место» для выпивки.

По выходным Джим отправлялся на побережье в Венис-Бич. Венис был Меккой бит-поколения 50-х, и богемная традиция сохранялась в этих местах. Поэты, художники и студенты жили в дешевых больших комнатах некогда элегантных викторианских особняков или в домишках у заваленных всяким хламом каналов.

Джим принялся собирать вокруг себя небольшой круг друзей из числа самых загадочных и скандальных студентов киношколы. Четверо его ближайших друзей были по отдельности достаточно наивными и безобидными, но вместе представляли собой настоящее бедствие и доставляли окружающим немало хлопот.

Самым странным из них был Деннис Джейкоб, застенчивый, но временами агрессивный старшекурсник с немалым интеллектуальным багажом, которого друзья звали «Крыса» или «Хорек» за его торопливую походку и сутулость, приобретенную благодаря многим часам за режиссерским пультом. Деннис был совершенно одержимым, настоящая реинкарнация советского режиссера Сергея Эйзенштейна. Впоследствии он работал специальным ассистентом Фрэнсиса Копполы в «Апокалипсисе сегодня».

Одной из причин привязанности Джима к Деннису было то, что он читал не меньше, а может, и больше

ся на глазах и стекает по щекам. Прощай.

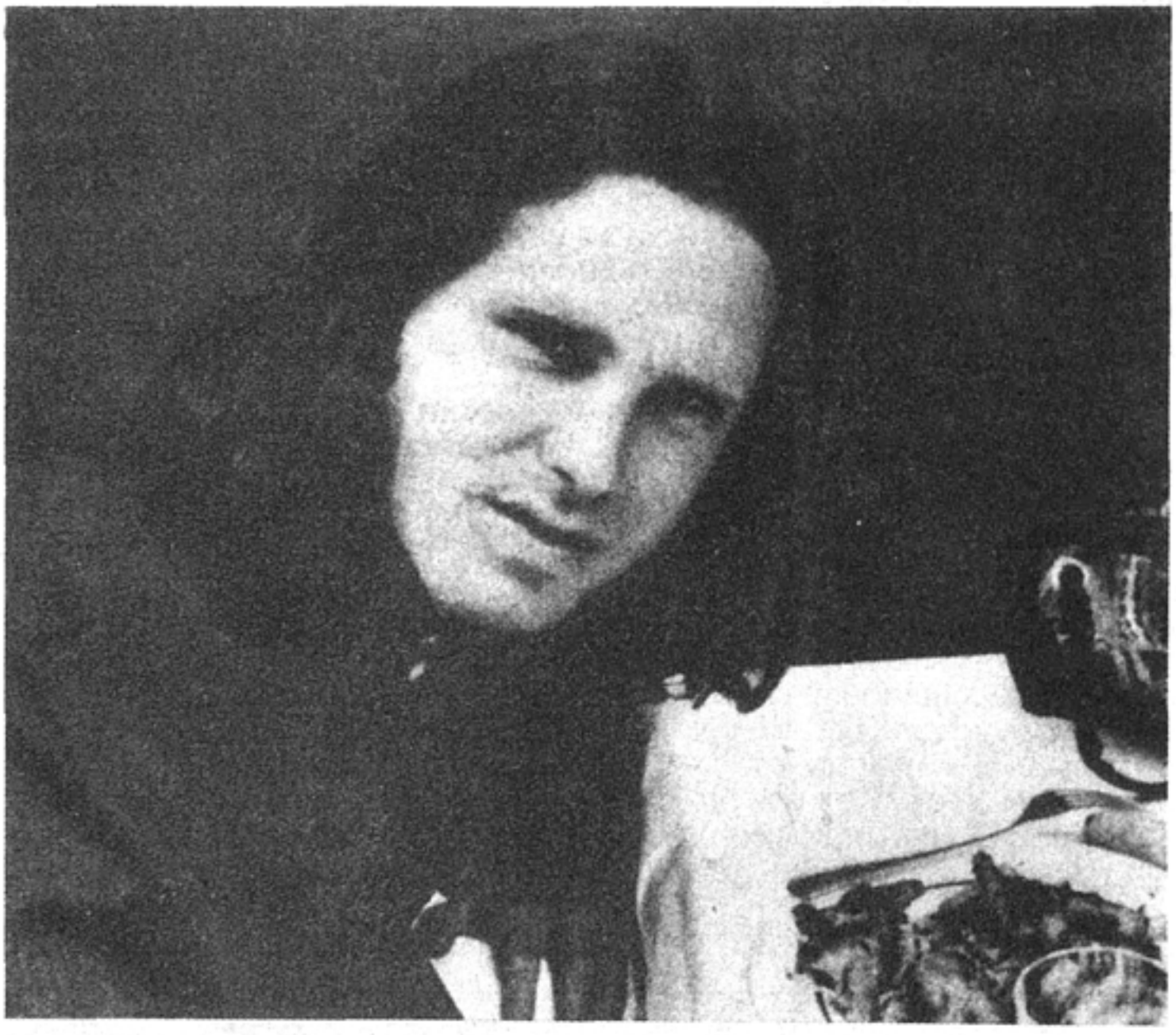
Современная жизнь - путешествие на машине. Пассажиры, объекты непрерывной трансформации, чудовищно меняются на своих заскорузлых сиденьях или скитаются от машины к машине. Неизбежный прогресс стремится к началу (названия не имеют значения), а мы прорываемся сквозь города, чьи уродливые задворки проплывают, как движущиеся картины с вывесками, окнами, улицами, домами. Порой кто-то еще, как закрытый вакуумный мир, проносится мимо вперед или отстает безнадежно.

Уничтожь крыши, стены, загляни хоть раз во все комнаты.

Мы из ничего создаем богов, всевидящих, но не способных войти в сознание или в город, над которым парят.

30 июня. Залитая солнцем крыша. Он просыпается внезапно. Над ним в тишине проплывает реактивный самолет с автобазы. Дети на пляже торопятся догнать его быструю тень.

Птица или бабочка, случайно залетевшие в комнату , не могут найти выхода. Ведь они не знают окон.



Джим Моррисон. Париж. 1971. Одна из последних фотографий

Осы, застывшие перед окном
Прекрасные танцовщицы,
Отчужденные, не залетающие
В нашу спальню.

Комната вянущих сетей,
Читай слова нашей любви
Под зеленой лампой
Опухшей плоти.

Когда люди придумали дома
И заперлись в клетках
В пещерах первобытного леса.

(В окно можно смотреть с обеих сторон,
В зеркала только с одной.)

Нельзя уйти через зеркало
Или просочиться сквозь стекло.

Слюна шлюхи лечит слепоту.

В Риме проститутки выставляли себя на крышах вдоль общественных дорог, чтобы не подвергать опасности себя и основы власти из-за потенциальной похоти праздношатающейся массы. Известно, что даже патрицианки под масками обнажались под жаждущими взглядами толпы ради удовлетворения собственного скрытого тщеславия.

Все мы, в той или иной степени, страдаем психологией вуайера[1]. Не столько в смысле клиническом или криминальном, сколько в более общем, в физическом и эмоциональном ощущении мира. Когда б ни старались мы разрушить заклятье пассивности, наши поступки становились жестоки, неуклюжи, постыдны, как инвалид, разучившийся ходить.

Вуайер, соглядатай, закулисный актер.

[1] Вуайер - сексуальный извращенец, тайный соглядатай.

Отвратителен в своей мрачной безымянности, скрытой агрессивности. Жалок в своем одиночестве. Но каким-то странным наваждением он способен, вопреки темноте и сокрытости, делать любого в пределах досягаемости своим ничего не подозревающим партнером. В этом его опасность и власть.

Стеклянных домов не бывает. Сгустятся тени - начнется «настоящая» жизнь. Не все вещи возможны открыто. И эти тайны - игра вуайера. Он следит мириадами глаз, как вездесущий Бармалей, которого боятся дети.

Вуайер - мастурбатор, символ; жертва его - зеркало.

Побуждение выразить «внешнее», впитывая, внутренне переживая его. Я не могу выйти, войди же в меня. В мой внутренний сад, из которого я смотрю на тебя. Там я могу создать вселенную, альтернативную реальность в собственном черепе.

Она сказала: «Твои глаза всегда черны». Ученик открыт пониманию увиденного.

Образность порождается утратой. Утратой человечности. Душа исчезает, остается лицо - холодное, пытливое, сильное.

Джима. Чаще всего они обсуждали книги Ницше. Ко времени их встречи Джим знал большинство книг этого немецкого философа. «К генеалогии морали» и «По ту сторону добра и зла» он прочел еще в средней школе. Позже открыл для себя «Рождение трагедии из духа музыки», небольшую книгу, которая вместе с «Жизнью против смерти» Нормана О'Брайана оказала на него сильнейшее влияние. Эта книга, одна из первых у Ницше, до сих пор еще по-настоящему революционна и остается одним из важнейших исследований трагедии. В ней говорится о классическом конфликте между скульптурой - аполлонийским и музыкой - дионисийским искусством. Как и Ницше, Джим отождествлял себя с много выстрадавшим Дионисом, который «без использования каких бы то ни было образов сам является проявлением первородного страдания и его первородным отражением». Но за страданием следует щедрое воздаяние. Выход видится не в трансцендентальности личного сознания, а в экстатическом растворении его «в первичной природе вселенной» - в том, что Джим, как и другие, называл Универсальным Сознанием (Universal Mind).

Деннис и Джим могли часами просиживать за разговорами о Ницше, громко цитируя друг другу длинные пассажи из его работ, иногда споря, но в главном всегда соглашаясь. Однажды в разговоре о Дионисе, вспомнив строчку из Уильяма Блейка («Если бы двери восприятия были чисты, природа вещей открылась бы человеку в своей истинной, бесконечной сущности»), давшую Олдосу Хаксли название для его книги «Двери восприятия», Джим и Деннис решили основать рок-группу. Они сказали друзьям, что собираются назвать ее «Двери (The Doors): открытые и закрытые».

Вторым студентом в группе Джима был Джон Де Белла, тщеславный и порочный сын бруклинского полисмена, который был так же горд двумястами книг, прочитываемыми им ежегодно, как и своим мускулистым телом. Всю неделю, как гласила легенда кампуса, он посещал книжные лавки в длинном черном плаще с дюжиной карманов, пришитых изнутри для кражи выбранных им книг. По выходным он отправлялся на Маскл-Бич в поисках девушек.

Ты можешь радоваться жизни издали. Можешь смотреть на вещи, но не трогать их. Можешь поласкать мать взглядом. Не можешь коснуться иллюзорного.

Французская колода. Игра в карты с самим собой. Он сдает себе. Мелькают мгновения прошлого в бесконечных перестановках, он тасует их и начинает игру. Разбирает эти образы опять. И опять. В игре этой - частицы истины и смерти.

Мир становится бесконечной карточной игрой, которая все же закончится. Комбинации образов, их перестановки составляют всемирную игру.

Кастрирование, лишенное любого риска, тихое безумие. Когда имеешь дело с образом, опасности нет.

Майбридж добывал животных из Филадельфийского зоологического сада, актеров - из университета. Женщины, прошедшие обнаженными перед 48 камерами, были профессиональными моделями, актрисами, танцовщицами.

Фильмы - собрание мертвых картинок, подвергшееся искусственному осеменению.

Кинозрители - безмолвные вампиры.

Кино - самое тоталитарное из искусств. Вся энергия всасывается в голову, мозговое возбуждение, череп пухнет от прилившей крови. Калигула желал, чтобы у всех его подданных была одна шея, тогда можно было бы обезглавить всю империю одним ударом. Кино существует, чтобы превращать. Тело существует только для глаз; оно становится сухим стеблем, предназначенным нести эти два мягких ненасытных алмаза.

Фильм образует нечто вроде поддельной личности.

Каждый фильм зависит от остальных и подталкивает тебя к ним. Кино было новинкой, научной игрушкой до тех пор, пока не было накоплено количество фильмов, достаточное для создания из мелькающих образов кино иного мира, мощной, необъятной мифологии, в которую можно погрузиться по желанию.

В кинофильмах есть иллюзия безвременья, питаемая их регулярным, упорным появлением.

Страх смерти дает кино его привлекательность.

Большинство фильмов зарождается на современном Востоке. Кино - это новая

Когда Деннис и Джон принимались ткать словесное интеллектуальное полотно, Джим сидел зачарованный.

«Шаманизм, - говорил Джон. - Все мы затронуты этим: отсюда поэтическое вдохновение».

«Все мы затронуты этим, это ведь часть расплывчатой философии киноотделения UCLA - размывание границ между реальностью и сном. Одна из моих любимых цитат : «Сон завладевает реальностью» - почерпнута из нее».

«У нас была теория Истинного Отображения - жизнь не так прекрасна и романтична, как должна бы быть, поэтому можно говорить любую ложь. Если ты создаешь некие образы, то это само по себе хорошо. Пока в них верят, неважно что они лживы».

Когда это наскучивало, Джим с Джоном придумывали развлечения. Однажды Джим и Фил Олено (близкий друг обоих) вызвали Джона на соревнование по воровству книг из университетской книжной лавки: тот, кто благополучно уходил с большим уловом за час, становился победителем.

Со своими темными вьющимися волосами, круглым бородатым привлекательным лицом и широкой грудью Фил Олено выглядел еще одной, чуть более крупной версией Джима. Ему было двадцать три, на два года старше Джима, он был единственным из тех, кто жил дома, что делало его объектом для насмешек.

Фил прочел почти все, написанное самим Карлом Юнгом или о нем. На полке в его комнате все эти книги стояли испещренные жирными пометками черной ручкой. Юнг не был среди самых интересных Джиму теоретиков психоанализа. Они с Филом любили после просмотра фильмов обсуждать, как символизм режиссера мог быть интерпретирован с точки зрения Юнга или, в случае Джима, Ференци.

Как всегда, когда речь заходила о психоанализе, их беседы были полны ссылок на различные сексуальные проявления, часто упоминались различные неврозы и аномалии - от гермафродитизма и некрофилии до садизма, мазохизма и гомосексуализма. Так что выбор темы для совместного фильма был не случаен.

Джим и Фил обсуждали несколько возможных сценариев, Один из них (идея Фила) - сюжет из жизни Артюра

форма древней традиции - пьесы теней. Даже театр у них является имитацией ее. Рожденный в Индии или Китае театр теней был связан с религиозным ритуалом-церемонией вокруг кремации умерших.

Неверно утверждать, как делают некоторые, что кино принадлежит женщинам. Кино создавалось мужчинами для утешения мужчин.

Театр теней вначале существовал лишь для мужской аудитории. Мужчины могли видеть эти пьесы сновидений с обеих сторон экрана. Когда позже женщины были допущены к представлениям, они могли видеть лишь тени.

Эти скучные и тайные триумфы,
завоеванные
в стойлах и запечатанные в тюрьмах,
прославляют наши стены
и выжигают зрение.

Боязнь открытых пространств
накладывает печать на жилище.

Невеста Кинстона
может быть не видна,
но запах ее плоти
всегда близок.

Пьяная толпа разбивает аппарат, и киномеханик Мэйхью, работающий в Айлингтон Грин, сгорает внутри со своим помощником.

В 1832 году Гропиус поражал Париж своей Панорамой. Аудитория превращалась в команду корабля во время битвы. Огонь, крики, моряки, утопающие.

Роберт Бейкер, эдинбургский актер, сидя в тюрьме за долги, был заинтересован эффектом, произведенным светом из-за решетки камеры, проходящим сквозь читаемое им письмо, и благодаря этому впечатлению он изобрел первую Панораму - выпуклую, просвечивающую панораму города.

Это изобретение вскорости сменилось Диарамой, добавившей иллюзию движения путем перемещения комнаты. Так же звуки и новые световые эффекты. Лондонская Диарама Дагерра до сих пор стоит в Риджент-парке, случай редкой сохранности, так как эти представления всегда основывались на эффектах искусственного света от ламп и газовых горелок, что рано или поздно почти всегда кончалось пожаром.

Фантасмагория, волшебный фонарь, нематериальные действа. Они достигли полного чувственного правдоподобия, используя шум, дым, огни, воду. Возможно, настанут времена, когда мы будем посе-

---

Рембо. Фил хотел, чтобы Джим сыграл в нем главную роль. Другой сюжет, предложенный Джимом, - известная сцена из жизни Ницше, когда он увидел человека, избивающего лошадь, и остановил избиение. Озвучить эту короткометражку Джим хотел аплодисментами. Ни один из этих фильмов не был снят. А фильм, который они сняли, был просто шуткой, без каких бы то ни было интеллектуальных претензий.

Джим и Фил прошли только самые начала курсов освещения, звука и монтажа, владения камерой, но даже от новичков в UCLA ожидали, что при помощи воображения и начатков кинообразования, они смогут снять фильм. Он не должен был быть длинным или сложным. Целью здесь было дать студенту поупражняться с аппаратурой. Старшекурсники с отделения психологии снимали в условиях высочайшей секретности фильм, который должен был храниться в сейфе. Снимали, как мужчина и женщина , оба обнаженные, симулировали позиции и действия полового акта. Фил не был режиссером этого фильма, но был рад возможности в нем поучаствовать. Джим раздобыл выбракованный материал, смонтировал его в нарастающей последовательности и снабдил в качестве звукового сопровождения концовкой «Болеро» Равеля. На просмотре все студенты попадали со смеху, а преподаватели были возмущены. Джим заработал худшую оценку и был отмечен, как потенциальный смутьян, что автоматически направляло его на следующий семестр в специальный класс «трудных студентов».

Один из ближайших друзей Джима считался самым бесцеремонным, шумным и циничным студентом. Болтливый светловолосый Мефистофель по имени Феликс Винебл. Пристрастие Феликса к выпивке, галлюциногенным таблеткам и бессонным ночам, проведенным в разговорах, напоминало Джиму грязного героя книги Джека Керуака «На дороге». В свои 34 года Феликс был самым старшим студентом киношколы. Он пришел в UCLA после тринадцати лет работы в самых странных местах. Большинство этих мест находилось в районе Сан-Франциско, где он учился в Беркли с 1948 по 1952, хотя и не закончил обучение. Он с легкостью был принят в UCLA на старший курс, отчасти из-за его оценок в Беркли, представлявших собой необычное сочетание -

щать Театры Погоды, чтобы вспомнить ощущение дождя.

Кино эволюционирует в двух направлениях. Одним является зрелище. Как и фантасмагория, оно существует для создания тотального чувственного суррогата мира.

Другое - это «пип-шоу», которое требует эротического и стороннего наблюдения за реальной жизнью или имитирует замочную скважину или окошко для подсматривания, и цвет, звук, пышный антураж не являются тут необходимыми.

Кино добивается сильнейшего эффекта не при помощи использования приемов живописи, литературы, театра, а посредством популярных развлечений - комиксов, карточных игр с колодами карт Таро и Френч, бульварных журналов татуировок.

Кино берет начало не в живописи, литературе, скульптуре, театре, а в древнем народном колдовстве. Это современная разновидность самостоятельно развивающейся пьесы теней, восхищения движущимися картинками, веры в магию. Его корни в первых христианах, колдовстве, вызывании духов. Используя вначале только зеркало и огонь, люди затронули темнейшие и удаленнейшие уголки подсознания. На этих сеансах тени - духи, отвращающие зло.

Зритель - умирающее животное.

Призови, утешь, изгони Мертвеца. Ночью.

Через чревовещание, жесты, игру с предметами и необычайные перемещения тела в пространстве шаман рассказывает о своем «пути» окружающим и они следуют за ним.

Во время сеанса шаман указывает путь Взрыв восприятия, намеренно вызванный наркотиками, песнями, танцами, ввергает шамана в транс. Измененный голос, конвульсивные движения. Он действует как безумец. Эти профессиональные истерики, избираемые специально по психотическим наклонностям, некогда были почитаемы. Они были посредниками между человеком и миром духов. Их ментальные странствия были основой религиозной жизни племени.

Принцип сеанса - вылечить болезнь. Депрессия могла охватить людей, отягощенных историческими драмами или страдающих от тяжких условий жизни. Они искали освобождения от судьбы, страха, смерти. Желали одержимости, пришествия богов и могущества, освобождения

половина «А», половина «F»[1], отчасти потому, что если человек в 34 года хочет получить диплом, то стоит дать ему такую возможность.

«Вуайер, - утверждает Джим в одной из своих записных книжек, - закулисный актер. Отвратителен в своей мрачной безымянности, скрытой агрессивности». Он пытается передать угрозу и власть молчаливого партнерства с ничего не подозревающим объектом.

Таких заметок было сотни. Некоторые из них будут опубликованы четырьмя годами позже, вначале за свой счет, потом издательством «Simon and Schuster» под названием «Властители. Заметки о Видении». В UCLA они были вывешены как газета по киноэстетике. «Страх смерти дает кино его привлекательность». Джим еще не мог снимать кинофильмы сам, но он много размышлял и писал о кино как об искусстве. Страницы его записных книжек полны рассуждениями о кино, многое здесь он почерпнул от Джона Де Белла.

На других страницах Джим пытается найти определения. Образы магии и насилия, секса и смерти протекают, как черная река. Кеннеди был убит «израненным взглядом» снайпера, и Освальд находит убежище поглощенный «теплой, темной, беззвучной утробой театра материи». Эдип утверждает: «Ты можешь радоваться жизни издали. Можешь смотреть на вещи, но не трогать их. Можешь поласкать мать взглядом». Казалось, чем больше он видел, чем больше был его опыт, тем больше он писал, и чем больше он писал, тем, похоже, больше он понимал.

В своих заметках Джим полностью обнажается. «Я не могу выйти наружу, - писал он,- ты должен войти в меня, в мой внутренний сад, из которого я вглядываюсь вовне. Там я могу создать Вселенную в собственном черепе».

[1] «А» - высшая оценка, «F» - низшая. - Прим. переводчика.

источников жизни от демонических сил. Экстаз приносил облегчение. Вылечить болезнь или предотвратить ее приход, вернуть утраченное, возродить душу.

Неверным было бы предположить, что искусство по природе своей нуждается в зрителе. Фильм развивается без помощи чьих-либо глаз. Это зритель не может существовать без него. Кино лишь подтверждает существование зрителя.

Хэппенинг, при котором комната, полная людей, заполняется эфиром через вентиляционные отверстия, делает газ комедиантом. Его движущая сила, человек, сделавший это, - художник-балаганщик, творящий действо, чтобы заявить о себе. Люди считают себя публикой, в то время как играют друг для друга, а газ играет собственную пьесу посредством человеческого тела. Это приближается к психологии оргии, оставаясь в области Игры с ее бесконечными перестановками.
Смысл хэппенинга - лечить скуку, открыть глаза, ощутить вновь детские связи с течением жизни. Его первейшая, самая распространенная цель - очищение восприятия. Хэппенинг - попытка задействовать все чувства, весь организм и достичь более полного восприятия традиционных видов искусства, сфокусированных на тончайших оттенках чувств.

Все виды мультимедиа - неизменно печальные комедии. Они существуют как яркая, цветная групповая терапия, горестное спаривание актеров и зрителей, взаимная мастурбация. Кажется, что лицедеям публика необходима и зрители найдут то же вкрадчивое возбуждение в шоу Уродцев и Ярмарке Развлечений, а знатоки - более утонченную забаву в мексиканском кошачьем домике[2].

Мы, новички, наблюдаем за движением шелкопрядов, возбужденных ощущением своих тел в мокрых листьях, ткущих влажные сети волос и кожи.

Это модель нашего жидкого в основе своей мира, растворяющего кость и плавящего мозг, открывающего поры, широкие, как окна.

«Незнакомец» считался величайшей опасностью в древних обществах.

Метаморфоза. Объект лишен имени, привычек, ассоциаций. Будучи обособлен, он становится лишь вещью по своей внешней и внутренней сущности. И, когда достигается распад до состояния чистого существования, объект свободен стать всем чем угодно.

[2] Мексиканский кошачий домик - бордель.

Начались январские дожди, и студенты киношколы в основном все свое время просиживали в «Цыганском фургоне», маленьком баре-закусочной на колесах неподалеку от бунгало студенческого городка. Джим расхаживал вдоль забора, вопя во всю глотку, разрисовывал стены мужской уборной непристойными граффити, скатывал пустые винные бутылки с верхних рядов кинозала, где проходили просмотры. Завершалось это как обычно - наркотики, публичные раздевания или какое-нибудь буйство. Однажды он умудрился проделать все это одновременно и, напившись, забрался в полночь на одну из башен кампуса, чтобы раздеться и сбросить свою одежду вниз.

«Когда имеешь дело с образом, - писал он в записной книжке, - опасности нет».

Некоторые преподаватели высоко ценили Джима, потакая тому, что один из них назвал его «дилетантизмом», и самому Джиму некоторые из них нравились. Его любимцем был Эд Брокау, который иногда на своих занятиях говорил невероятную чушь, чтобы проверить, слушает его кто-нибудь или нет. Джиму особенно импонировало то, что Брокау периодически исчезал на несколько дней - так же будет поступать через несколько лет и сам Джим. «Брокау был привлечен деструктивностью Джима, - говорил Колин Янг, глава киноотделения. - Он чувствовал ее в нем и грел свои руки у этого огня, потому что деструктивность очень часто связана с настоящим талантом». Брокау был куратором Джима, и именно к нему Джим пошел, чтобы объявить, что он уходит из школы. Затем он отправился к Колину Янгу и сказал то же самое.

Джим принял решение об уходе всего за неделю-две до окончания курсов, после двухдневного просмотра студенческих фильмов. Просмотр был главным событием студенческого года и последним перед выпускными экзаменами. Несмотря на то что получение диплома никак не зависело от того, понравился ли фильм зрителям на публичном просмотре в Ройс-Холле UCLA, соревнование за это признание было очень большим.

Большинство из примерно сорока фильмов, показанных в мае 1965 года, были сделаны в мастерской «Проект 170», где снимались немые короткометражки, к которым были подмонтированы звуковые или голосовые

Субъект говорит: «Вначале я вижу танцующие предметы... затем постепенно все становится связанным».

Объекты, как их преподносят нам свежий глаз и камера. Не фальсифицированные «видением».

Когда объектов еще как бы нет.
Ранние творцы кино, как алхимики, намеренно скрывали свой дар, пытаясь утаить свое умение от посторонних невежд.

Разделить, очистить, объединить. Формула Ars Magna и ее наследник - кино.

Камера - механизм, нечто вроде механического гермафродита.

В своей реторте алхимик повторяет работу Природы.

Некоторые видят в алхимии только лишь «мать химии» и отказываются видеть ее истинную цель за видимостью искусства превращения металлов. Алхимия - наука эротическая, связанная с глубоко скрытыми аспектами реальности, стремящаяся к очищению и трансформации всего живущего и существующего. Что не предполагает отказа от материальных действий. Алхимики занимались как мистическими, так и физическими разработками.

Алхимики вскрывают связь между сексуальной активностью человека и творением мира, ростом растений, образованием минералов. Наблюдая соединение дождя и земли, они воспринимают его в эротическом смысле как совокупление. И это распространяется на все природные явления. Для этого они описывают любовь химических соединений и звезд, романы камней, плодородие огня.

Как ни странно, плодоносные слияния воспринимают как нарушение порядка вещей. Слияния людей и планет, растений и движений тела, слов и погоды. Эти неуютные связи: плач ребенка и разрыв шелка; завиток ушной раковины и появление собак во дворе; женская голова, клонящаяся во сне, и утренний танец людоедов. Эти соответствия, которые превосходят все, чего можно добиться путем «преднамеренного» монтажа. Эти наложения предметов, звуков, действий, цветов, оружия, ран, запахов сияют неслыханным, невероятным образом.

Кино - ничто, если оно не отражает эту цепочку явлений, когда иголка, вонзенная в плоть, вызывает взрыв в иностранной столице.

Кино возвращает нас к первооснове религии материи, дающей каждой вещи особую одухотворенность и видящей богов во всех вещах и существах.

дорожки. Съемки происходили по субботам, и обычно сами студенты были заняты на всех этапах работы - одну неделю как операторы, другую как актеры, третью как звукорежиссеры и так далее, вплоть до режиссерской работы.

Джим не писал сценария для своего фильма , сказав Джону Де Белла, которого он выбрал себе в операторы: «Я все объясню по ходу дела». Как он говорил впоследствии, имелся в виду «фильм, который рассказывал о самом кинопроцессе... фильм о фильме». У него не было названия и выглядел он как последовательность абстрактных и слабо связанных между собой событий, которые Де Белла назвал «размытой мешаниной о кинотворце и его глазе». Фильм начинался с того, что Джим делал большую затяжку марихуаны и запрокидывал голову назад. Затем камера перемещалась на извивающуюся надпись, используемую вместо заставки в телевизионной программе «Без ограничений». Потом следовала сцена с женщиной (высокой немкой - подружкой Джона), одетой только в бюстгальтер, трусики и пояс с подвязками, - камера медленно ползла вниз от ее лица и доходила до острых каблуков, танцующих на телевизоре, в котором показывали парад фашистских солдат. Затем шла сцена, снятая в квартире Джима, где стены были заклеены плакатами с голыми красотками из «Плейбоя», служившими мишенями для дротиков. Несколько человек курили «траву», потом усаживались смотреть ночные шоу по телевизору, но показ прерывался, все вскакивали и начинали представлять на освещенном белом экране тени рук. После этого следовал наезд камеры - крупный план, где девушка вылизывает глазное яблоко Де Белла, очищая его от грязи увиденных прежде образов. В финале - выключенный телевизор, в котором изображение вначале превращалось в белую полосу, потом в точку и растворялось в темноте.

Просмотр был таким же сумбурным, как и сам фильм. Во-первых, пленка порвалась на стыке и фильм

Кино, наследник алхимии, последняя из эротических наук.

Окружая Императора Тела
Танцовщики Бали-Бали
Не разрушат моего виска.

Исследователи
Всасывают глаза в голову.

Розовый крест тела
Таинственно струящийся
Направляет струи.

Борцы
В равновесном танце
и музыка, мимикрия, тело.

Пловцы
веселить эмбрион
Ласковое опасное давящее течение.

Властители. События происходят вне нашего знания или контроля. Мы проживаем жизнь для себя. И можем пытаться покорить других. Но постепенно были изобретены особые способы восприятия. Идея «Властителей» стала появляться в сознании некоторых. Мы соберем группу воспринимающих, чтобы пройти лабиринт во время их таинственных ночных грез. Властители знают тайные входы, их не обманешь маскировкой. Но они выдают себя в мелочах. Слишком уж мерцают огоньки в их глазах. Необычная жестикуляция. Слишком долгий и пристальный взгляд.

Властители держат нас в узде при помощи образов. Они дают нам книги, концерты, галереи, представления, кино. Особенно кино. Через искусство они опутывают, ослепляют, овладевают нами. Искусство украшает наши тюремные стены, заставляет нас быть молчаливыми, отвлеченными, безразличными.

Безмозглые львы валяются на заболоченном берегу.
Вселенная на коленях в болоте
С любопытством наблюдая за процессом
Собственного гниения
В зеркале человеческого сознания.

Отрешенном и полном зеркале,
впитывающем
Пассивно любые события
С неизменным интересом.

Дверь прохода на другую сторону
Душа освобождается быстро.

Поверни зеркало к стене
В доме нового мертвеца.

Предисловие, публикация и перевод с английского Михаила Шахраева

невозможно было дальше показывать. Джиму было велено переклеить пленку для вечернего просмотра. Когда он это сделал, реакция была самая различная - от изумления до смеха или негодования. Некоторые студенты подумали, что Джим рехнулся, и почти ни у кого не нашлось что ему сказать. Хотя большинство было немало порадовано возможностью увидеть подружку Джона в нижнем белье. Даже Брокау, который обычно был заинтересован всем, что делал Джим, принялся поигрывать пальцами в воображаемый баскетбол, перекидывая несуществующий мяч из левой руки в правую, словно говоря: «Я ужасно в тебе разочарован». Фильм не был включен в программу показа в Ройс-Холле, и Джим получил оценку «Д с плюсом».

Непризнание глубоко задело его. Некоторые уверяли, что он вышел вон и заплакал. Правда это или нет, но Джим был уязвлен. Вначале он пытался защищаться, потом хамить и в конце концов заявил о своем немедленном уходе из UCLA. Колин Янг пытался отговорить его, но в июне, когда настало время готовить диплом, Джим уже прогуливался по побережью Венис-Бич, покуривая марихуану. Именно здесь несколькими неделями спустя Джим и его друг Рэй Манзарек создали группу «The Doors».

Перевод с английского Михаила Шахраева

Юрий Лейдерман

Буря в пустыне, колодец и маятник

I

Если говорить о психоделике, то более актуальной мне кажется сейчас проблема ее преодоления - проблема депсиходелизации или, по-другому, *нормализации*. Но прежде попытаемся определить, что же такое «психоделика».

В эстетическом плане «психоделика» безусловно является ключевым понятием 80-х годов. Само это слово с греческого можно перевести как «душевность» или, быть может, даже «за-душевность». Понятие «психоделика» стало популярным начиная с 60-х годов, когда оно понималось как изобразительное пространство, адекватное особым, истинным состояниям сознания, как правило, вызванным приемом наркотиков, а также специальными звуковыми и световыми эффектами. В 80-е годы утопия «психоделической революции» была во многом осуществлена в практике *дискотек*. Дискотеки представляли собой специально оборудованные психоделические пространства для временной эскалации «за-душевности» и любви. Чуть позже еще более мощным средством психоделической возгонки стали видео и компьютерная эстетика. Последняя во многом уравняла психоделическую реальность с «виртуальной реальностью» - психоделика как возносящаяся «душевность» окончательно перешла в «задушевность», в область немыслимого и страшно важного, стирающего грань между возможностью и действительностью.

Тем самым психоделика оформилась как противоречащая эстетике, напряженная, эклектичная актуальность. Если эстетику понимать как зону возможного, зону выбора, то психоделика, напротив, оказывается бесконечно «за-душевной» и бесконечно падающей на нас небесной действительностью. Эстетика базируется на понятии «стиля», психоделика, напротив, полагает, что есть вещи поважнее, чем стиль, в частности, - воссоздание истинных, «за-душевных», запредельных состояний. Психоделика не осознает момент выбора как основной художественный жест и в этом смысле всегда представляет собой безвкусицу, кич. Это, конечно, безоценочная характеристика - психоделический кич, эзотерику в стиле «диско» можно считать осознанным художественным направлением 80-х, представленным, например, такими именами, как Кен Рассел в кино или Кейтс Хэринг в живописи. Пафос сведения психоделики к кичу представляется наиболее интересным в творчестве Джефа Кунса - ведь начинал он с психоделически зависающих в аквариуме баскетбольных шаров. У него есть и ранняя, малоизвестная работа, представляющая собой плакат, на котором негр баскетболист в медицинском халате держит в руках, подобно фокуснику, половинку баскетбольного мяча, откуда валит густой дискотечный дым из сухого льда.

В свое время, в рамках «Медгерменевтики»[1] психоделика определялась нами как перверсированная идеология, задаваемая в процессе иллюстрирования. Иллюстрирование любого идеологического блока, как и всякое иллюстрирование, приводило к неминуемым иллюстративным дефектам - всевозможным искажениям, неправильным прочтениям, некомпетентным, неумелым действиям, самоповторам и т.п. Все эти дефекты оформлялись в дискурсе «МГ» как «индивидуальные психоделические пространства», требующие нового подтверждающего иллюстрирования, в свою очередь приводящего к новым дефектам и новым психоде-

[1] Инспекция «Медгерменевтика» («МГ») - группа художников в составе: С.Ануфриев, Ю.Лейдерман (до 1991 года), П.Пепперштейн, В.Федоров (с 1991 года).

лизациям этих дефектов. Моделью подобных жестов стал уже много раз упоминавшийся эпизод из рассказа Артура Конан Дойла «Тайна Боскомской долины». В этом рассказе умирающий от неожиданного удара преступника человек пытается сообщить сыну обстоятельства преступления и называет слово «Балларэт» - место в Австралии, где он познакомился со своим будущим убийцей. Сыну же в его бормотании слышится «э рэт» - «крыса». Одновременно боковым зрением он замечает, что недалеко от него промелькнуло что-то серое (на самом деле - пальто, ненадолго забытое убийцей на месте преступления). Однако благодаря связке «крыса» - «что-то серое» в сознании читателя возникает фантомная, психоделическая версия о логически возможной причастности крысы к убийству. Психоделические фрагменты появляются и закрепляются посредством иллюстративных спецэффектов. Например, тот из них, что описан выше, мы определяли как «боковое иллюстрирование». Психоделизация дискурса в практике «МГ» являлась основной частью «терапии», понимаемой как создание приватных психоделических эффектов, призванных купировать коллективные психоделические блоки, возникающие из-за попыток государственной деидеологизации (всегда приводящей, по меткому наблюдению П. Пепперштейна, не к свободе, а к психоделике). Таким образом, терапия проводилась по принципу «психоделикой психоделику поправ» - приватными психоделическими купюрами в коллективном психоделическом теле.

Очевидно, что в художественном плане психоделика базируется на частном, на каком-либо фрагменте, которому придается статус запредельного в эмфатическом утверждении, что «вот это - страшно важно» (по модели триллера) или даже «дико важно» (по модели фильма «Дикое сердце»). В этом смысле психоделика всегда, конечно, больше «за-душевность», чем «душевность», ибо строится на актуализации маленьких, пушистых, смешно тыкающихся в разные стороны и страшно важных «за-», отсылаемых в области расширенного сознания. Очевидно, что психоделика связана со страстью к «запределу», к «иному». Отсюда и появляется ее излюбленная «нечеловеческая» тематика - этология и зооморфизм. Животные, их пестрые шкурки, их переплетающиеся следы - излюбленные объекты психоделических манипуляций. «Иные состояния» могут начать свой разбег с чего угодно, но в конце концов всегда скатываются к зооморфизму, как это продемонстрировано в одноименном фильме Кена Рассела.

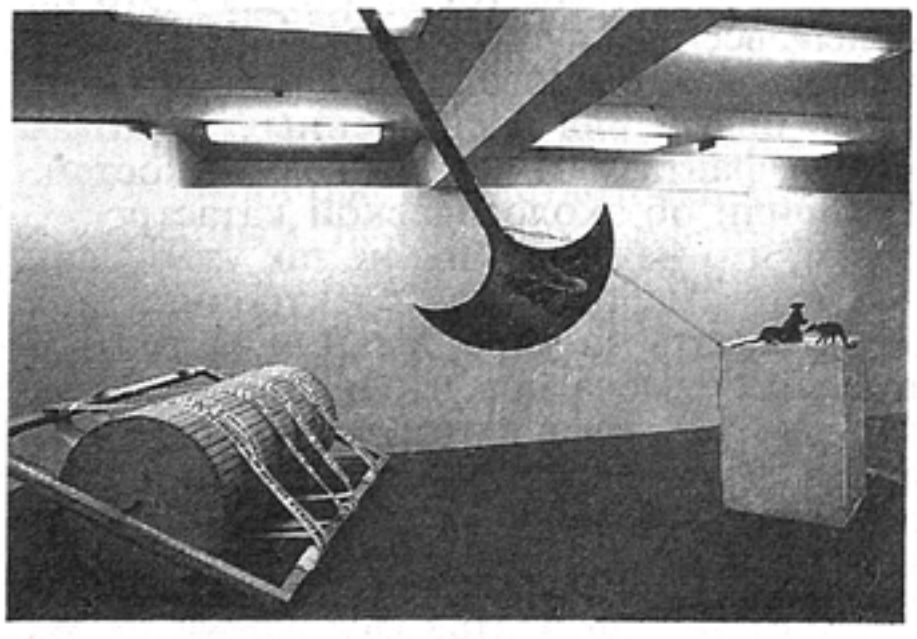
Расширенные состояния сознания основаны на расширенном толковании событий, на представлении о том, что все будет происходить в общем-то не так, как оно должно бы, что наши ожидания всегда реализуются с интригующими деформациями. Очень тонко понимание психоделики как в первую очередь всего лишь несбывшегося ожидания и только потом - сияющих мандал и особых звучаний проводилось в практике «Коллективных действий». На этом же принципе строилось и политическое сознание 80-х годов. Политика здесь противопоставлялась истории («конец истории»): история, основанная на том, что все происходит так, как оно должно произойти, и политика, основанная на том, что все произойдет как-то по-другому. Отсюда и исчезновение грани между действительным и возможным, пропагандируемое плюрализмом: все возможное действительно, «они, возможно, тоже в чем-то правы»; возможность правоты и есть правота, в силу чего все стороны любого конфликта в некотором смысле изначально правы и могут претендовать на нашу сглаживающую их в запредельности любовь. И здесь принципиальным событием, симптомом начала депсиходелизации явился (для меня, во всяком случае) Персидский кризис. С «нормальной» точки зрения, противостояние в заливе было очевидным: одна сторона обладала и правотой, и мощью, другая была вопиюще не права и вдобавок намного слабее. Тем не менее, доминирующее в обществе, особенно западном, психоделическое сознание, всегда уверенное, что «горы - это не горы, а воды - это не воды», всегда ждущее, что все произойдет не так, как следовало бы, выдвигало и здесь целый ряд расширенных толкований и фантазматических возможностей. Говорили об экологической катастрофе, о том, что исход войны не так уж очевиден, что американская электроника может отказать на жаре, а танки застрять в пустыне. Замечалось, что и вообще не так уж ясно, кто прав в этом конфликте, что англичане в свое время импортировали династию Аббасидов в Кувейт и что кувейтский эмир был тоже как-то не очень демократичен.

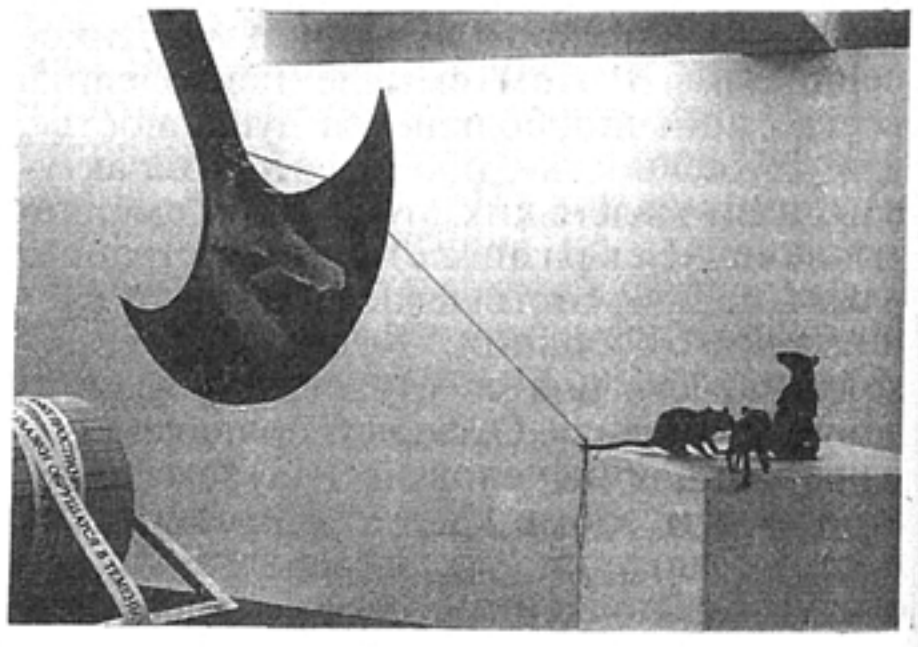
Дальнейшие события замечательно опровергли все эти расширенные психоделические возможности: и электроника работала великолепно, и гусеницы танков не заело песком. Все произошло так, как и должно было произойти, - однозначно сильные и правые легко победили слабых и не правых, хотя и с некоторыми психоделическими проволочками (подобными тем, что бомбы ложились в цель, но было не совсем понятно, правильная ли это цель). Другой важной политической депсиходелизацией, в которой все произошло так, как должно было произойти, был, конечно, августовский путч. Однако здесь успокоение произошло, скорее, по канонам не «нормализации», а медгерменевтической «терапии»: гиперпсиходелика успешно аннигилировала психоделику. В последнее время интересно наблюдать и за симптомами нормализации в спорте, по сути своей являющимися записью психополитических проекций. Нормализация идет здесь через победы «заранее самых сильных»: Найджел Мэнселл, американская баскетбольная «dreamteam» и т. п. Хотя возможны и крупные психоделические рецидивы, как например, выигрыш сборной Дании чемпионата Европы по футболу.

Наступление эпохи нормализации не означает возвращения к истории. Нормализация представляет собой не «серединный путь», а *«слабый путь»*, игру на понижение историчности и событийности, на сведение события к чему-то жалкозакономерному: с одной стороны, вроде бы самоценному, но с другой, чересчур ожидаемому, чтобы нуждаться в «записи» и интерпретации. В этом смысле частично правы Бодрийяр, иронично предположивший, что война в заливе вообще была информационным телемиражом, устроенным CNN, или редакция газеты «День», доискивающаяся инсценированной сути августовских событий. Однако нормализация не сводится к таким психоделическим эффектам «записи», напротив, последовательно играя на интерпретационное понижение, она расщепляет «полное тело записи», обнаруживая в нем неинтерпретируемые интервалы.

Замечательно, что нормализация возвращает нас к эстетическому как к зоне выбора, где художественная активность представляет собой не обсуждение условий действительности (что значит то, что происходит), а вновь обсуждение условий возможности (благодаря чему возможно происходящее и его означивание). То есть от «искусства вместе с философией» мы пытаемся вернуться опять к «искусству после философии». Если говорить о собственно художественной практике, то депсиходелизация, понимаемая таким образом, должна, очевидно, проходить через серии тонких тактических маневров. Речь идет о различных способах инъекции в психоделическое желе каких-то разъединительных эстетических интервалов, как то рамка, проход, отсутствие, соразмерность и т. п. Тем более что эти интервалы уже изначально содержатся в психоделической запредельности, ведь даже у Карлоса Кастанеды явления Мескалито и обнаружения того, что «человек - это не человек, а светящееся яйцо», фундированы нормальными, банальными временными интервалами: начался учебный семестр, закончился учебный семестр,

Фрагменты инсталляции Ю.Лейдермана «Колодец и маятник». Галерея «Риджина». 1992



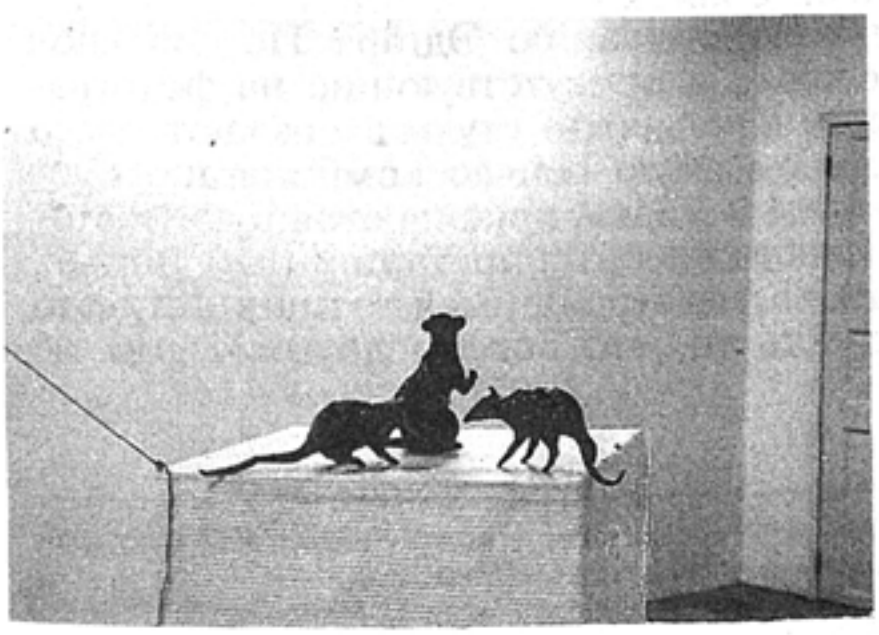


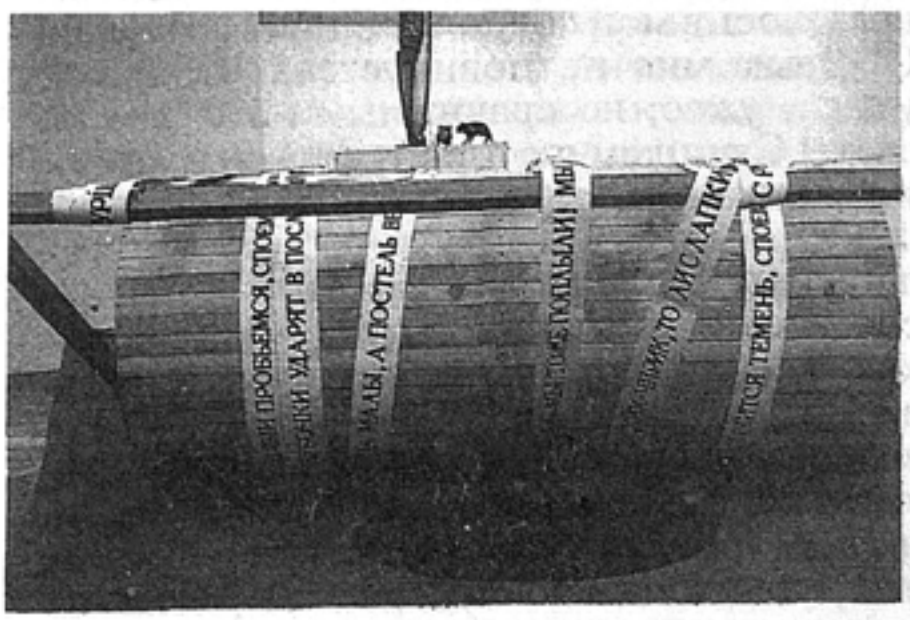
подросла «травка», не хватило бензина в автомобиле и т. п. В отличие от терапии, нормализация предстает скорее хирургическим методом. Иллюстративная практика направляется здесь не на то, чтобы дополнить коллективное разбухающее психоделическое тело какими-либо приватными спецэффектами, а на то, чтобы препарировать его с помощью инородных ему инструментов. Для этого и необходим «слабый путь»: играя на повышение смысла, повышение запредельности, мы только все больше «психоделеем», и любая интерпретация, которой мы прикасаемся к психоделическому желе, тут же сама втягивается в него. Наоборот, играя на понижение версификаций, становясь предельно сервильными, предельно иллюстрирующими - в гораздо большей степени, чем того требует от нас «задушевность», - мы обнаруживаем возможности сугубо эстетического выбора в интервалах между распадающейся записью. Почему психоделическая поверхность рвется, если мы подаем на нее заведомо слабый, сервильный сигнал? Дело в том, что она все время рассчитывает как раз на противоположное, на достаточно сильный, «своеобразный» жест, который будет абсорбирован ею, повысит ее упругость и обеспечит дальнейшее существование. С учетом этого обычно и работают ведущие западные художники и музыканты - Дженни Холцер, Жан-Мишель Жарр, Джеф Кунс и другие. Художественные жесты идут по нарастанию интенсивности, и в ожидании все более сильного, более запредельного сигнала психоделическая поверхность заранее готовит для него место записи, создавая мини-лакуну в своей собственной запредельности. Но если поданный сигнал не оправдывает эти ожидания, наоборот оказываясь слабым и непретенциозным, такая предуготовленная лакуна остается незанятой, появляется депсиходелизированная зона нормализации. Психоделическая плоскость сплошной запредельности («без глубины») совершает перегруппировку, превращаясь в некое подобие этажерки, где психоделические участки оказываются по вертикали жестко скреплены между собой эстетическими интервалами. То, что в подобных этажерках одни фрагменты оказываются выше других, существенного значения не имеет. Никаких привилегированных плоскостей, «привилегированных форм бреда» там не существует. Однако существуют условно привилегированные положения, куда в рамках художественной необходимости, в рамках выбора могут попасть те или иные иллюстрируемые фрагменты. Какие именно, не так уж важно: подобная практика необходима только для того, чтобы путем особых тактических маневров вновь обнаружить *пространство выбора,* пространство «нормальных», неассимилированных в интерпретации возможностей.

II

Нас в конце ожидает постель без портфеля - Париж,
Нас в конце ожидает постель без Парижа - Помост.

Рассказ Эдгара По «Колодец и маятник» представляет собой яркий пример психоделического повествования. Сюжетная канва этого рассказа достаточно смутна, упомянутые в нем исторические реалии угрожающе расплывчаты. Можно предположить, что дело происходит на рубеже XVIII - XIX веков, в период войн между республиканской Францией и католической Испанией. Однако известно, что это





достаточно просвещенное время испанская инквизиция в средневеково-пыточном виде уже не функционировала, хотя весь рассказ можно представить как конфликт между угасающей, дряхлой сакральностью и приближающейся боевой рациональностью. Так или иначе, непонятно за что и зачем так долго пытают рассказчика, не требуя от него ничего взамен - ни каких либо военных тайн, ни раскаяния и отречения, ни предательства. Возникает мысль, что в «Колодце и маятнике» дана слабоверсифицированная запись опиумных видений самого Эдгара По, и от окончательного падения в галлюциногенный колодец его спасает отнюдь не вступающий в город генерал Лассаль. (Герой рассказа, напротив, раз за разом отвергает предлагаемые ему варианты запредельности.) Очевидно, мотивация строится здесь по уже упомянутому психоделическому принципу «страшно важной фрагментации»: «страшно важно» или попросту страшно, что на потолке камеры изображена фигура времени, страшно важно или страшно, что в руке у нее настоящий, а не иллюзорный маятник в виде секиры, страшно, что начинают сжиматься стены, подталкивая персонажа к окончательно важному колодцу, внутри которого чистый «ужас, не сравнимый ни с чем на свете» ужасается сам себе. Этот колодец оказывается абсолютной метафорой психоделической запредельности, полной, никогда не кончающейся невыразимостью, призванной проецировать из своего провала все новые и новые ужасающие возможности. «Сияние, исходившее от пламенеющей кровли, освещало самые укромные закоулки внутри колодца. И все же в продолжение какого-то мига дух мой, словно помутившись, отказывался постигнуть значение того, что я увидел. Но в конце концов оно пробилось... силой проложило себе путь в сознание... ожогом врезалось в мой содрогающийся рассудок! О! Язык мне не повинуется... О! какой ужас... ужас, не сравнимый ни с чем на свете! С воплем я отпрянул назад и, спрятав лицо в ладони, зарыдал». Очевидно, что все несказанные возможности, предлагаемые психоделикой, оказываются при своей записи сплошной графоманией, так как всегда формируются через стоны, дрожь, неповинующийся язык, всегда вынуждены довольствоваться всхлипывающими, рыдающими возгласами. Цепь пыток строится как астилистический коллаж, подталкивающий раз за разом на повышение интерпретирующей дозы, на повышение важности смутных, фантазматических версий того, что может произойти с несгибаемым французским патриотом (версий, которые выстраиваются одна за одной и отменяют одна другую, все время оставаясь в своей интригующей нереализуемости, подобно версиям о причастности крысы к преступлению в Боскомской долине или о котенке, живущем в сейфе, в рассказе «Пестрая лента»).

«Я вдруг сообразил, что подпруга или путы, которыми я обвит, - это цельный кусок. Я был связан одним-единственным ремнем», - отмечает герой Эдгара По. Непрерывность связывающего ремня и позволила ему избежать гибельной запредельности: чтобы освободиться, достаточно было перерезать или перегрызть ремень всего в одном месте. В инсталляции «Колодец и маятник»[2] непрерывная связуемость ремня, склоняющая героя раз за разом к соучастию в предлагаемых ему психоделических возможностях, заменена непрерывностью откровенно графоманской, идиотской задушевности: роль связывающих пут, подчеркнуто невсамделишних, выполняет длинная бумажная лента, на которой записано стихотворение из цикла «Песни мертвых котят». Бутафорский маятник, который должен рассечь и графоманскую всесвязуемость, и опутанную ею изображающую персонажа болванку, остается неподвижным, так как привязан к подиуму, на котором установлено несколько керамических мышиных фигурок[3]. Героя рассказа По от раскачивающегося маятника спасли, как известно, крысы (мыши), перегрызшие ремень. В рамках дементно инверсированной нормализации мыши должны спасать, естественно от кошки. Отсюда и помещенные на маятнике цветные фотографии свисающих со стула кошачьих лапок и хвоста. Маятник, сделанный по описанию Эдгара По, но «под мебель», и присутствующие на фотографиях фрагменты стульев создают часто используемую сейчас комбинацию «мебель на мебели», противостоящую атавтологическим интерпретационным попыткам, всегда строящимся по принципу «это не есть то, это совсем другое», «мы не

[2] Речь идет об инсталляции Юрия Лейдермана в галерее «Риджина» в 1992 году. - Прим. ред.

[3] Работа художника-керамиста Т. Машуковой.

люди», «шкаф это не шкаф» и тому подобное.

Интересно, что нормализующая инсталляция «Колодец и маятник» была осуществлена в рамках фестиваля «Анималистические проекты», мероприятия априори крайне психоделического как по своей тематике, так и по использованным в нем «дико важным» и «диким» подменам: кошка, изображающая собаку Баскервилей, наполняющие другую собаку попугаи, еще одна собака, застрявшая между коровой и самой собой. Тем не менее, несколько проектов этого фестиваля были призваны нормализовать сияющий зооморфизм. Особенно удачной в этом плане представляется акция А.Осмоловского «Леопарды врываются в храм». Чисто внешне она являлась образцом чрезвычайно яркого, фантомоподобного зрелища. Однако эта сновиденческая галлюциоторика базировалась на экспозиционной последовательности трех холстов, чьи размеры и окраска (с перверсией желтого на красный) соответствовали размерам и окраске льва, тигра, пантеры. Демонстрировавшиеся публике магически блаженные леопарды (гепарды) являлись лишь воплощением четвертого, лишнего члена нормализованной зооисторической последовательности. (Льву, тигру, пантере соответствовали фотографии Маяковского, Бретона, Маринетти.) Таким образом, здесь происходило нащупывание другого метода депсиходелизации - не расщепление всесвязуемости на слабом пути, но аннигиляция ее через *лишний элемент*. (Сравни с акцией «КД»[4] «Прогуливающиеся вдали люди - лишний элемент акции»). [...]

Инсталляцию «Колодец и маятник» можно рассматривать как модель пресловутого расщепления слитного психоделического фантазма на отдельные стилистически разнородные фрагменты: помост с «колодцем»; деревянный цилиндр на раме, обвитый бумажной лентой поэтического текста; мебельный маятник как рамка для цветных фотографий; наконец, подиум с керамическими статуэтками. Позиционно мы можем представить себе это как последовательность, исходным пунктом которой является провал чистой запредельности - источник психоделических видений. Последние, будучи записаны, оказываются графоманией, бесконечно связующей душевностью и сердечностью. Далее поток версификаций, нуждаясь в иллюстрировании, переходит в ступор бутафорского маятника, сделанного подчеркнуто «качественно», под мебель. «Песни мертвых котят» застывают в глянце цветной фотографии, в блеске мебельной полировки, и наконец, сомнительная товарность этого изделия переходит в уже откровенный кич керамических мышек. Таким образом слитный галлюцинаторный блок Эдгара По (мыши, спасающие от маятника времени) через иллюстрирование и дементную инверсию (мыши, спасающие от кошки) распадается на отдельные фрагменты, расположенные по большой диагонали помоста в нормализующей последовательности: запредельность - поэтика -иллюстрирование - кич. И между этими фрагментами возникают интервалы, в которых ничего не происходит, где никакого психоделического «знания» нет и уж тем более этому «знанию» не угрожают никакие «враги» в виде «страха», «ясности» и тому подобного. [...]

Запредельное отправляется под помост, где оно пребывает в качестве всего лишь одного из особых устройств при нашем культурном невнимании к нему, когда то, что нельзя описать, не описывается и тем более не интерпретируется. Благодаря этому слитные психоделические воплощения, реализуемые на помосте, распадаются на отдельные фрагменты в соответствии с различными внутренними устройствами помоста. И, наконец, между этими фрагментами возникают нормализованные интервалы, места эстетического выбора, отбора и, самое главное, места, в которых с интерпретационной точки зрения ничего значительного не происходит или происходит всего лишь то, что и должно было произойти.

[4] «КД» («Коллективные действия») - группа художников круга «Московского концептуализма», проводившая в 70-80-х годах серии акций. - Прим. ред.

Е. Кутловская

Сумароковские очки

Я в прошедший год много трудился, от чевс начал очки употреблять...

Из письма А.П.Сумарокова Екатерине II («Летописи русской литературы и древности», т.4. М., 1862, с.30)

Классицизм создал свою оптику правильного видения, свою «центровку» через знаменитые правила «трех единств». Правило «одевает» глаза и, как кинокамера, ведет взгляд за собой.

Надев на нос стекла, человек постигает правильный мир.

Говоря о видении сквозь очки, мы говорим именно о видении, а не о реальности. Классицизм можно уподобить розовым очкам - он стремится к единственно верному, идеальному видению, которое приведет к идеальному существованию человека в мире, ибо мир правильный - это мир управляемый и потому благой. Это мир удобный и единый для всех... кто его видит.

Оптика совершенствует взгляд, создавая особый видимый мир. Оптика классицизма структурирует свою видимость, свою правильность устройства взгляда... И так как развитие оптики становилось в XVIII веке доменом элитарного сознания, то и видение классицизма (или мировидение) отличалось рафинированной утонченностью и повышенной разумностью.

А.П.Сумароков в своих классицистских пристрастиях оказывается своеобразным вектором русской культуры XVIII века, образцом ее оптики. Структура классицистского мировидения становится наиболее ясной и понятной сквозь сумароковские очки, так как именно на основе творчества Александра Сумарокова можно сделать выводы о природе классицистского мировидения.

Человек XVIII века психологически адаптировался через классицизм к тем условиям жизни и быта, к тем нормам, которые складывались в связи с изменениями в социальной действительности. Классицизм был не только лишь модным влиянием Франции, но и приобщением к вечным образцам творчества, к античности через культуру французскую, то есть через культуру той же светской направленности. Весь мировой классический опыт входил в искусство России посредством классицизма. Для отечественного художественного мышления это было окно в историю

мировой культуры. Классицизм давал русскому образованному человеку возможность безболезненного приспособления к действительности, предлагая модели поведения и модели культурного общежития. Воспринятый Россией классицистский комплекс идей помогал быстро оформиться заложенному в национальный менталитет вкусу к идеалу, вырабатывал сознательное стремление к нему. Лотман характеризовал начало XIX века как театрализованную эпоху с преобладающим влиянием театра на общество, которое предписывало некий театральный тип поведения, выражающийся и в костюмированности одежды, и в стремлении к героическому (или героизированному) поведению и т.д. и т.п. Культура XVIII века, образованное светское общество испытывают такое же сильное «давление» классицизма на тип культурного поведения и светского мышления. В классицистском ракурсе «высшее» общество видело и осознавало себя гражданами, а Екатерина стремилась стать идеальной и ученой императрицей. Входя в государственное (новое) житие, особенно образованный человек нуждался в адаптации, которую и давал ему классицизм. Набор основных добродетелей, заложенных в классицистскую систему ценностей, необходимость тесных духовных, то есть высокогражданских, отношений между личностью и государством, «транслировался», на русского человека, стремящегося к цивилизованной государственности.

Искусство просветительского классицизма вторгается в общественную жизнь, и государство узаконивает это вторжение. В сумароковской классицистской программе соединяются теория общественного договора («естественного права») Локка[1] и греческий стоицизм с его установкой на гражданский статус: стать гражданином во вселенском разуме. Макрокосм и Россия в умонастроениях эпохи как бы совпадают. Россия видится и осознается именно как макрокосм, потому русская история в классицистской трагедии заменяет античную. В таком раскладе вещей происходит и становление национального самосознания.

Классицизм заботился о сообществе. Духовное одиночество, испытываемое дворянством, обращало его взгляды к обществу, как к средству тесной коммуникации. И здесь влияние рационального эмпиризма Локка (как и Гоббса[2]) было неоспоримо. Истина в свете учений Локка и Гоббса - результат опыта. Каждый человек живет, разделенный этой истиной. Эмпиризм, утверждая индивидуальное, личный опыт, с точки зрения сумароковского классицизма, нуждался в рационализме. Рационализм необходим для коммуникативности. Соединяет нас не бытийное, а общественное, то есть государственное. Потому классицизм, «влюбленный» в «теорию общественного договора», подводит к необходимости взаимопонимания, основанного на делегировании части своих прав государству во имя охраны добра.

Нравоучение, то есть требование от личности ответственности за свои действия (один из элементов классицистской оптики), стало своеобразной пропагандой взглядов, некой рекомендацией, как жить в обществе. В такой пропаганде нуждалось светское сознание, и классицистское искусство оказалось наиболее корректной формой «навязывания» человеку тех общих «парадигматических» взглядов, которых он лишился с отходом от Церкви. Если в масонстве будущий русский интеллигент впервые осознавал разорванность своего бытия и начинал тянуться к цельности, то в классицизме он имел образец этой цельности. Русское же искусство начинает тянуться к преодолению эстетической невыдержанности.

Классицизм осуществлял тягу к универсуму, утверждая не мир случайности, а типологическую закономерность, типологический конфликт и типологического героя. Типологизация художественной реалии заставляла «ленивый русский ум» ускорить процесс законооформленности государственной жизни. Для государственности необходим был человек-деятель, и адаптация к новому для индивидуума существованию в качестве человека-деятеля шла быстрее и психологически менее болезненно. «Именно классицизм явился тем стилем, мимо которого не могла пройти русская культура [...] Именно классицизм был [...] эстетическим воплощением идей государственной дисциплины [...],

[1] Джон Локк (1632 - 1704) - английский философ, разработал эмпирическую теорию познания. Впервые переведен на русский язык А.Сумароковым.

[2] Томас Гоббс (1588 - 1679) - английский философ, создатель первой законченной системы механистического материализма. Государство уподоблял мифическому библейскому чудовищу Левиафану.

упорядоченности мира и культуры»[3]. Он воспринимается как система правил, на которую можно было опереться в своем этико-эстетическом делании. К тому же русскому самолюбию льстила возможность облечься в более прекрасную оболочку, поднять свое национальное на высоту античного совершенства. Установка на сознательно принятый образец в ситуации, когда активно формируются «общепринятые» ценности, закономерна, потому что парадигматический опыт необходим всякому упорядоченному обществу. Поэтому классицизм, равно как и масонство, - следствие секуляризации и одновременно средство, одухотворяющее новые ценности. На этом пути, сливаясь с мечтательностью, русский классицизм оказывается утопичным по своей природе взглядом. В его «подсознательную» задачу входит проектирование особого типа общества. Это тип планируемого общества, оно же и идеальное. Устанавливается набор основных добродетелей, набор конкретных моделей поведения, определяется мировоззрение общества в целом. Главным внутренним двигателем планируемого социума классицизм делает «этику ответственности» (термин М.Вебера). Серман в этой связи отмечает, что для Сумарокова характерен поиск этического, а не чисто правового состояния мира, поиск регулятора, а не подавления свобод. «Сумароков хотел гармонического сочетания самосознания личности, ее абсолютно высокого этического уровня с разумно понимаемой общей пользой равноправных граждан»[4]. Высокий этический уровень основан на этике ответственности, иначе говоря, на предвидении человеком последствий своих действий.

Такая этика невозможна в обществе с высокой динамикой изменения. Но возможна, когда преобладают некие стандартные модели, в которых предсказуемы действия личности.

Стадия социальной слепоты отходит в прошлое, и этика приобретает не формалистический, а содержательный характер; она дает конкретные советы относительно того, что следует делать. Необходим определенный социальный порядок, считает Сумароков (пропагандируя в пьесе «Димитрий Самозванец» самодержавие), жизнь же при этом порядке должна превратиться в истинное переживание, для того чтобы «все было не как должное, а воспринималось бы как дело совести»[5]. Проверка совести происходит в сумароковских трагедиях не на уровне принятия мелких решений, а на уровне ответственности за решения, касающиеся социального порядка в целом. Социальное осознание - моральный долг, а социальная организация становится делом совести каждого. Огромную роль в таком обществе играют христианские законы, наличие религиозности в гражданине. Гражданин в своих поступках пользуется системой христианских оценок, благодаря которым вырабатывается определенное видение жизни, а значит, становится понятно направление основных действий личности. Видение включает в себя главный этический регулятор: приемлемость и неприемлемость тех или иных действий. «В трагедиях Сумарокова персонажи обладают совершенно одинаковым пониманием общей проблематики жизни, политики, нравственности. Все они [...] мыслят едиными категориями, одними понятиями. И те, кого Сумароков считает «нормальными», то есть живущими согласно определенной этической и политической норме, и те, кто эти нормы нарушает, делая это сознательно [...] - все понимают нормы [...] одинаково. Все герои Сумарокова проникнуты этическим сознанием, для них этика и политика соединены в понятие «закона» равнообязятельного для всех»[6].

Этическое сознание в трагедиях Сумарокова, как и правильное видение жизни, задано автором. Классицистский идеал Сумарокова - врожденное чувство нормы, его герои как бы рождаются в очках, с отрегулированным взглядом. Интересно отметить, что рождение классицизма и очков приходится примерно на один и тот же период. Смена кодов в культуре во многом следствие зависимости «новорожденных» друг от друга, так как изображение мира из-за изменившегося вида предметов подверглось полной переоценке. Во-первых, очки явились прибором, корректирующим оптические дефекты предшествующих эпох и культур. Во-вторых, очки были созданы как защита для глаза; его не должна была ранить всякая неотчетливость и неточность видения. Это рождает и особое отношение к визуальному микрокосму искусства. «Оптическое

[3] Гуковский Г. Русская литературно-критическая мысль в 1730 - 1750 гг. - «XVIII век» (сб.). М., 1983, № 14, с.120.

[4] Серман И. Русский классицизм. Поэзия. Драма. Сатира. М., 1973, с.106.

[5] Манхейм К. Диагноз нашего времени. М.,1992, с.170.

[6] Серман И. Указ соч., с.139.

устройство» глаза в русском просветительском классицизме отрегулировано на крупное и почти неподвижное рассматривание предметов. Оно не любит и боится разнообразия, потому что если глаз попытается увидеть большее количество цветов или попытается увеличить частоту смены ракурсов, может произойти расстройство зрения, отчего картина мира искажается. Классицистский глаз приспособлен видеть только то, что ему дозволено увидеть. Симпатии просвещенческого мировоззрения оказывались на стороне оздоровленного четкостью видения взора, правильного и устойчивого. Классицизм «убежден», что причина деформации мира - в оптической неотлаженности глаза. Процесс его «настройки» ведет к нормализации зрения и, как следствие, к нормализации обозреваемого мира. Мир должен быть симметричен и удобно гармоничен. Деформация - это состояние расстроенности, от которой глаз необходимо защитить... надев на нос стекла.

С точки зрения классицизма, комфортности и гармоничности мироустройства можно достичь только с помощью образцов стандартного поведения, которые позволят человеку избежать ошибок. Правило, предписывающее, как надо поступать, предшествует человеку, и в конечном итоге оно (как и очки) освобождает человека от ошибок, от конфликтов. Ведь конфликт в классицистской поэтике существует ради его разрешения. Конфликт приносит в трагедию горе, а горе - истинный знак бытия, оно не обманчиво, и его опыт лежит в основе человеческого познания мира.

Сумароковская трагедия, следуя своим западным образцам, не знает конформизма, и это парадоксальным образом расходится с установкой на видение со-общества. Сумароковская трагедия - это розовые очки в железной оправе, это жестокий проект мира. Сумароков так же жестко лишает героя жизни, как жестко он настаивает на смертной казни для «преступающих линию закона» в своих общественных выступлениях. В жертву гармонии приносится даже носитель этики - человек. Создавая идеализированную «вторую природу», классицизм очищает ее от несовершенства. Дабы не внести дух противоречия в нее, он ничего не конкретизирует и не детализирует. Декорация или ремарка - не обязательны, они только фон, всего лишь оболочка общечеловеческого. Как и всякая подробность, которая может навредить своей незначительностью вечным страстям, отвлечь от них внимание.

«Человек эпохи классицизма - прежде всего... неделимое сознание. Опираясь на единство мотиваций действий, он ни на один миг не предполагает, что сознание может расколоться, едва оно перестанет отражать унифицированный, универсализированный мир, и выявиться как псевдосознание, социальный или психологический разрыв»[7]. В России XVIII века такой разрыв уже существовал, и необходимость его устранения заставляла русскую культуру обращаться к классицизму, чтобы собраться, благодаря его «единствам» и правилам, достигающим единой картины миропорядка. В то же время это было желание создать единый мир раз и навсегда, включая классицистские «вечные» средства художественной выразительности. Культ высшей красоты формирует в эстетике этику ответственности за форму, когда чистота, ясность, уравновешенность композиции адекватны высшей красоте. Поэтому сумароковский персонаж , нарушающий эстетику «безобразием», - гибнет. Эстетическая сообразность норме ценится ничуть не меньше, чем этическая. Неэстетичное - бесполезно. Бесполезной, например, становится героиня пьесы Сумарокова «Синав и Трувор», когда трансформирована ее красота...

Красота в классицистской эстетике равносильна жизни, все некрасивое обречено на смерть. В «Синаве и Труворе» деформация прекрасного облика Ильмены такая же причина смерти, как и деформация ее душевного мира. Ильмена, «увядая», гибнет, как гибнет и другой персонаж этой трагедии - Трувор. Он становится «бесполезным», так как речь его делается путаной и неясной. Трувора покрывает короста словесной некрасоты. Мы знаем, что основа классицистского словотворчества - риторика, цель которой - красота. Носитель риторики - персонаж классицистской трагедии, и как только он своей речью не отвечает взглядам риторики - он гибнет для пьесы, лишается основного права быть в ней.

Важной причиной, по которой взгляд русской дворянской культуры обращается именно к мировидению через класси-

[7] Павис Л. Словарь театра. М., 1991, с. 389.

цизм, оказывается классицистская замкнутость, герметичность. Чувство полной изолированности от всего границами собственного «я» - характерная особенность всех персонажей классицистской трагедии. «Я один, и больше никого нет в свете», или: «я один тебе сказати смею», или: «она одна свою красу являет» и т.д. Бесконечные указания на единственное число не случайно. Единица, особенно в античной философии, означает не столько первый элемент, сколько целостность, главной чертой которой, по мнению Топорова, выступает нерасчлененность. Герои существуют в своей нерасчлененности, неделимости от начала и до конца, выбирая единую (один-един) страсть и единую линию поведения. Это непроницаемый человек, с закрытыми стремлениями, направленными на подчинение себе такого же закрытого человека, как и он сам...Обладание в подобной ситуации возможно только как подчинение (что демонстрирует пьеса Сумарокова «Димитрий Самозванец»). Соединение, как подчинение, в трагедии Сумарокова невозможно, потому что оно требует превращения в часть, в дополнение другого. Классицизм же не оперирует еще категориями диалектики, и потому его личность не в состоянии разделиться, не распавшись. Несводимость воедино двух или более чуждых друг другу единиц структурирует определенную модель мира, основной компонент которой - замкнутость. К тому же, по замечанию О.Шпенглера, в отличие от античной трагедии западноевропейская «дедуцирует все кардинальные этические понятия», опираясь на личность, означающую «не нечто единичное, но нечто единственное»[8]. Единица в эстетике классицизма объявляет себя не просто замкнутой единичностью, но и индивидуальной замкнутостью. Происходящая индивидуализация героя близка к разрыву с типологической основой классицистского искусства. Но в России классицизм стремится к совмещению типологизации и индивидуализации. В русском обществе идет сходный процесс - стремление к разомкнутым и одновременно замкнутым структурам, таким, как масонство или же, например, крепостной театр... Сознательное отделение, обособление - это все то же сектантство, связанное с секуляризацией. Но это и потребность в собирании души, в центростремительном движении. Вместе с тем существует желание выйти к цивилизации, к западной культуре, то есть стремление к центробежному движению.

В XVIII веке дворянство было единственным потребителем и производителем классицистского искусства, впрочем, как и остальных духовно-интеллектуальных достижений светского общества. В этом своем духовном одиночестве дворянство как бы оказывается замкнутым миром, способным видеть и моделировать такие же «узкие» общественные институты. Но дворянство мыслит себя как элитарное, а совсем не «одинокое» общество[9]. И выбор классицизма как образца для подражания, как оптического устройства для своего видения мира не случаен в силу эзотерической природы художественного языка, идейной проблематики и круга изображаемых (или видимых) в нем лиц[10]. Войти в этот мир можно, только преодолев огромные трудности. Недоступность искусства классицизма для всех позволяла дворянству чувствовать себя настоящей аристократией. Истинная красота, как и божественная истина, открывается не всем. Обособленность оказывается синонимом образованности. (Появляется новый тип человека - человека в очках.) «Не разумом, но просвещением мы различаемся [...] не только от скота, но и друг от друга». Создание «рафинированной культуры» становится для дворянства замком, в который можно было удалиться. И искусство, как интимное общение с этикой, превращается для человека в очках в традицию, впоследствии она отвергает одиночество с точки зрения аристократической и, напротив, воспринимает одиночество, как уединенность, как интимное общение с миром духовных идей.

Очки и классицизм воздействуют на человека, изменяя контуры его образа и срывая с мира невидимое человеческим глазом бытие...

[8] Шпенглер О. Закат Европы. - «Самопознание европейской культуры» (сб.). М., 1991, с.52 - 53.

[9] Свое духовно-психологическое одиночество в обществе русское европеизированное дворянство наиболее остро и трагически ощутит в XIX веке. Герцен назовет это состояние коренной проблемой нашей жизни.

[10] Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе покойного действительного и статского советника ордена Святой Анны кавалера Лейбцигского ученого собрания члена. М., 1787, с. 267.

Маршалл Маклюэн

Осмысляя средства коммуникации: новые измерения человека

Сегодня вряд ли возможно представить «бурные шестидесятые» на Западе с их бунтарскими лозунгами и неистребимым духом интеллектуального поиска вне значительного вклада Маршалла Маклюэна в исследование масс медиа и их гигантского влияния на общество, постиндустриальное или любое другое.

Родившийся в Канаде, преподававший в ряде университетов США и получивший международное признание своей концепцией взрыва электронных информационных технологий и заката «гутенберговой галактики», этот проницательный социолог и феноменолог современной культуры явился живым символом 60-х в не меньшей мере, нежели Жан-Люк Годар в кинематографе, Норман Мейлер в литературе, Герберт Маркузе в философии, Теодор Адорно в эстетике, Ролан Барт в структурализме, Сьюзен Зонтаг в феноменологии искусства и культуры, Эрнесто Че Гевара в теории партизанской войны или Тимоти Лири в области галлюциногенов.

В свое время яростно ниспровергаемый как «апологет буржуазного образа жизни» сторонниками американской идеологии в СССР и других странах, Маршалл Маклюэн предстает ныне, в эпоху всепроникающей экспансии телевидения, не знающей географических и социополитических границ, как человек с удивительным предвидением будущего, глобальный мыслитель, в верности прогнозов которого можно удостовериться, познакомившись с введением и первой главой его главной книги «Осмысляя средства коммуникации», впервые публикуемой на русском языке.

Введение

[...] После трех тысяч лет бурной экспансии, обусловленной введением отдельных производственных технологий, западный мир взрывается заново. Но на протяжении веков технического совершенствования нашей главной заботой было максимально расширить наше осязаемое пространство. Ныне, спустя более чем столетие существования технологий, основанных на применении электричества, мы добились того, что в некоем глобальном объятии, упраздняя за ненадобностью в масштабах нашей планеты сами понятия пространства и времени, обнаружила свою всеохватность наша центральная нервная система. Сегодня мы с возрастающей скоростью близимся к финальному этапу развития возможностей человека - технологической трансформации сознания; на этом этапе творческий процесс познания станет корпоративным и коллективным достоянием всего человеческого сообщества подобно тому, как с помощью различных средств и инструментов беспредельно расширились воспринимающие возможности наших органов чувств и нервных окончаний. Станет ли такая экспансия сознания, о которой столь пылко грезили различные специалисты по рекламе тех или иных продуктов, благом - вопрос, на который может быть множество ответов. На подобные затрагивающие новые измерения человеческой деятельности вопросы вообще трудно давать однозначные ответы - проблема нуждается в комплексном осмыслении. Ведь любое удлинение, касайся оно небольшого участка кожи или конечности тела, с неотвратимостью влияет на все духовное или социальное целое.

Фрагменты из книги Маршалла Маклюэна «Understanding Media: the Extensions of man». N. Y., 1964.

Некоторые из магистральных вариантов такого развития вкупе с их психологическими и социальными аспектами рассматриваются на страницах этой книги. О том, сколь мало внимания уделялось в прошлом явлениям этого ряда, может свидетельствовать более чем сдержанная реакция на составивший ее материал одного из редакторов данной работы. «Семьдесят пять процентов того, о чем вы пишете, - заметил он в растерянности, - безусловная новость. А книга, чтобы иметь успех у аудитории, не должна вводить в обиход более десяти процентов нового материала». Однако такого рода риск представляется достаточно оправданным в наши дни, когда сделанные ставки действительно предельно высоки, а потребность в уяснении последствий появления новых измерений человеческой деятельности возрастает с каждым часом.

В условиях механического века, ныне уходящего в прошлое, можно было отваживаться на многое, не слишком задумываясь о следствиях. Медленный темп развития гарантировал надолго запаздывавшее их проявление. Ныне акция и реакция почти совпадают во времени. У нашего бытия - мифический и целостный облик, однако мыслить мы продолжаем в старых, фрагментарных пространственных и временных категориях, сложившихся еще до открытия электроэнергии.

Грамотность, печатные формы образования открыли перед западным человеком возможность действовать, не задумываясь о последствиях. Обеспеченные ими преимущества специализации наиболее наглядны на примере хирурга, который оказался бы вовсе неспособен исполнять свои профессиональные обязанности, будь он по-человечески вовлечен в суть производимой операции. Мы в совершенстве овладели умением с полной хладнокровностью проводить самые опасные социальные операции. Но наше хладнокровие не что иное, как печать невовлеченности. В электронный век, когда наша центральная нервная система оказывается технологически подключена к нервным центрам всего человечества, мы с неотвратимостью соучаствуем в последствиях каждого из наших поступков. Играть далее роль стороннего и безразличного западного интеллектуала становится невозможно.

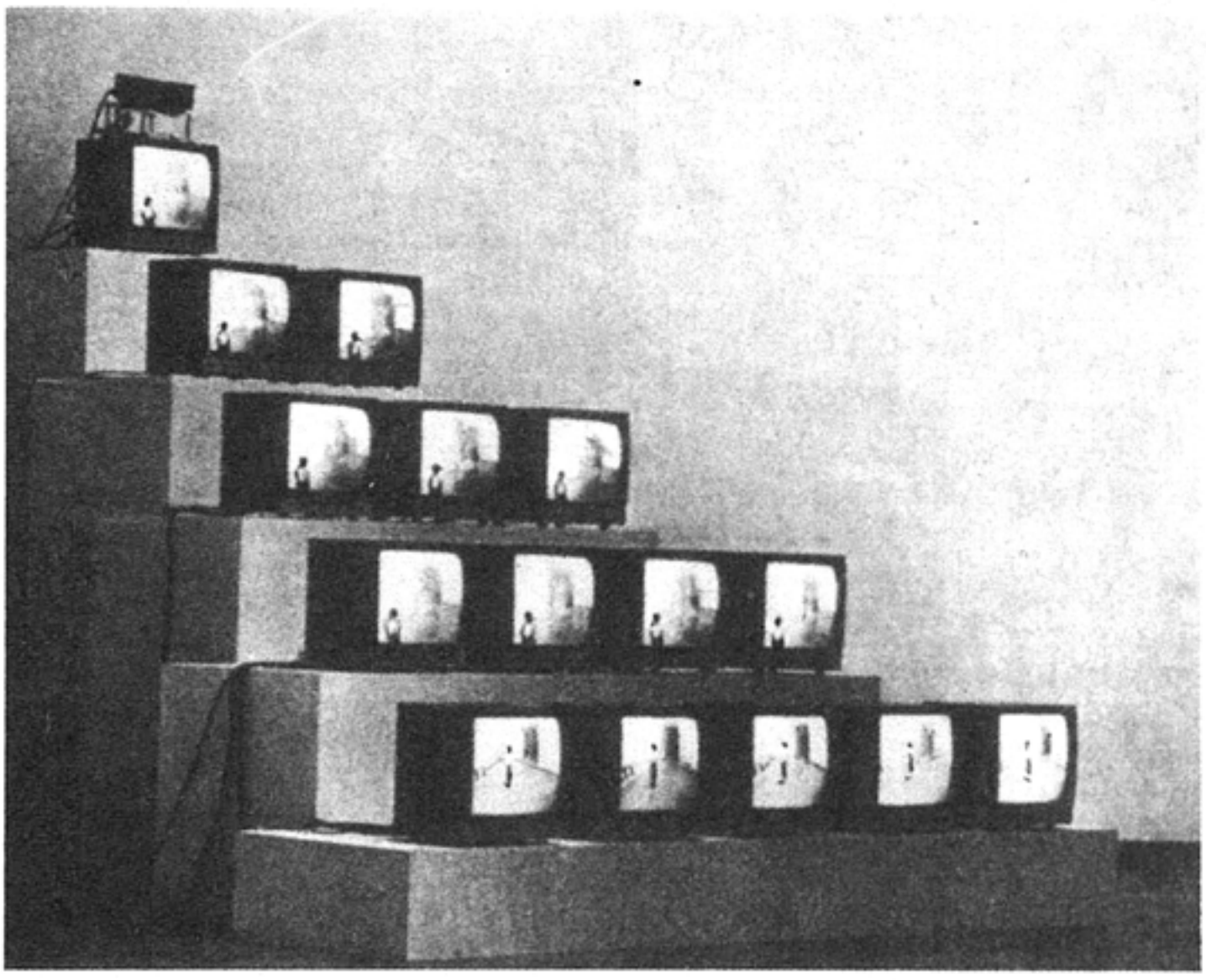
Эту современную дилемму западного человека - дилемму человека действия, оказывающегося изолированным от процесса действия, - исчерпывающе воплощает опыт театра абсурда. Таковы происхождение и притягательность персонажей Сэмюэла Беккета. После трех тысяч лет бурного развития отдельных сторон человеческой индивидуальности и возрастающей специализации и алиенации во всем, что касается технологического расширения наших физических функций, мир сотрясает судорога противоположного свойства. Оказываясь замкнут связанностью электрической цепи, земной шар сужается до размеров одной деревни. Скорость электротока, взрывоподобно сводя воедино все социальные и политические функции, до предела обостряет человеческий инстинкт ответственности за все происходящее. Именно этот взрывоподобный фактор способен изменить позицию той или иной группы населения, будь то черные, тинейджеры или еще кто-нибудь. Их отношение к чему-либо уже не может быть замкнуто, то есть сведено к пределам той или иной ограниченной политической ассоциации. Благодаря электронному посредничеству они оказываются внутри наших жизней, а мы - внутри их существования.

Волею электронного взрыва уделом наших современников стал век тревоги, принуждающий к вовлеченности и участию независимо от той или иной «точки зрения». Сколь бы ни была благородна последняя, ее частная, специализированная природа в электронный век не срабатывает. На информационном уровне та же трансформация происходит по мере того, как обычная «точка зрения» уступает место всеобъемлющему имиджу. Если девятнадцатое столетие можно было назвать эпохой редакторского кресла, то наше по справедливости оказывается веком кушетки в кабинете психиатра. Если кресло как продолжение человека является идеальным вместилищем для одной из частей его тела, то кушетка становится прибежищем для всего корпуса. Психиатр избирает кушетку, ибо на ней пропадает соблазн высказать частные «точки зрения» и зарождается необходимость рационализировать ход событий в целом.

Пафос нашего времени, его устремленность к цельности, эмпатии и глубине осознания - естественный спутник электронной технологии. Предшествующий этому времени век механического производства сделал естественным способом своего выражения доведенный до предела индивидуальный взгляд на вещи. У любой

культуры и любой эпохи есть свои излюбленные модели восприятия и познания, претендующие на универсальность и всеобщность. Фирменный знак переживаемой нами эпохи - восстание против наложенных извне моделей. Мы внезапно обнаружили готовность к тотальному вовлечению. И в этой готовности таится зерно глубокой веры - веры в то, что конечная гармония всего сущего достижима. С этой верой и написана данная книга. [...]

вятся результатом нового масштаба, привносимого во все, что с нами происходит, каждым из этих наших новых предложений, введением любой новой технологии. Таким образом, нельзя, например, отрицать, что новые модели общности, привнесенные в действительность развитием автоматизации, обнаружили тенденцию к сокращению рабочих мест. Но это - негативный итог данного процесса. Есть и позитивный; он заключается в том, что



Франк Жиллет. Дорожка/след, видеовремя/пространство

Глава 1

Средство коммуникации есть сообщение

В рамках такой культуры, как наша, - издавна запрограммированной на детализацию и членение всего сущего (последнее является основным ее рабочим методом), - подчас оказывается едва ли не шокирующим напоминание о том, что в фактическом и практическом плане средство коммуникации и является сообщением. Это означает всего лишь, что индивидуальные и социальные следствия, вызываемые к жизни любым таким средством (иными словами, любым продолжением нас самих во внешний мир), становятся результатом нового масштаба, привносимого во все, что с нами происходит, каждым из этих наших новых предложений, введением любой новой технологии. Таким образом, нельзя, например, отрицать, что новые модели общности, привнесенные в действительность развитием автоматизации, обнаружили тенденцию к сокращению рабочих мест. Но это - негативный итог данного процесса. Есть и позитивный; он заключается в том, что автоматизация изобретает для людей новые роли, стимулируя ту глубину вовлеченности в свое дело, ту форму человеческого общения, которая была разрушена в ходе предшествующих десятилетий механического промышленного производства. Многие станут утверждать, что суть - значимость или сообщение - заключается не в технике как таковой, но в том, какую роль отводят этой технике. Однако в том, что касается способов и направлений, в которых автоматизация трансформировала наше отношение друг другу и к себе самим, не имеет ни малейшего значения, что производилось через ее посредство: кукурузные хлопья или «Кадиллаки». Структурные изменения в человеческом

труде и характере отношений между производителями оказываются обусловлены техникой фрагментации, составляющей суть машинной технологии. Суть технологии, связанной с автоматизацией, прямо противоположного свойства. Подобно тому как в условиях машинного производства технология носила фрагментарный, централизующий и поверхностный (в том, что касалось моделирования человеческих отношений) характер, технология автоматизации - явление целостное и децентрализующее.

В этой связи представляется уместным пример электрического света. Электрический свет не что иное, как чистая информация. Он - как бы средство коммуникации без сообщения (за исключением тех случаев, когда им высвечено чье-либо имя или словесное рекламное объявление). Данное обстоятельство, отличающее все средства коммуникации, означает, что «содержанием» любого из них неизменно является какое-то другое коммуникационное средство. Содержание письма - речь, равно как содержание шрифта - написанное им слово, а содержание телеграфной ленты - шрифт. В ответ на вопрос: «Что есть содержание речи?» - можно ответить лишь: «Это буквальный процесс мысли, который сам по себе не носит словесного характера». Произведение абстрактной живописи воплощает собой непосредственный мыслительный процесс, каким он мог бы запечатлеться в компьютерной графике. Нас, однако, в наибольшей мере интересуют психологические и социальные проявления этих узоров или моделей постольку, поскольку в них оказываются выпрямлены или усилены процессы уже существующие. Ибо «сообщением» любого средства коммуникации, любой технологии становится изменение масштаба, ритма, модели, привнесенных этим средством в человеческую деятельность. Появление же-лезных дорог не внесло в человеческое общество ни дорог, ни колес, ни понятия движения, ни института грузовых перевозок; оно лишь ускорило темпы и увеличило масштабы уже существовавшего функционирования людей, создав абсолютно новые города, новые профессии, новые виды досуга. Это имело место независимо от тропических или северных широт, в которых они начали действовать, и вне какой-либо зависимости от характера и назначения железной дороги как средства коммуникации. Аналогичным образом воздушный транспорт, обусловив резкое возрастание скорости перевозок, обнаруживает тенденцию к размыванию того облика городов, типа городской политики и форм человеческой общности, какие были обусловлены развитием железных дорог; и опять же - вне всякой зависимости от того, для чего предназначен самолет.

[...] Итак, электрический свет как средство коммуникации ускользает из внимания, ибо у него нет «содержания». И это возводит его в ранг поистине неоценимого свидетельства того, как люди ухитряются вовсе не замечать средства коммуникации как такового. Ибо электрический свет как коммуникационное средство входит в сознание не раньше, чем им оказывается запечатлено имя какой-либо компании, марка какого-либо изделия. Да и тогда замечают не свет, но его «содержание» (или то, что по сути является другим средством коммуникации). Сообщение электрического света подобно сообщению электроэнергии в промышленном производстве: оно рассредоточено, всеохватно и ни на что не направлено. Ибо электроэнергия и свет отчуждены от прямого своего назначения и в то же время создают новое, глубинное, измерение, подобно радио, телеграфу, телефону и телевидению, устраняя факторы времени и пространства в человеческом общении.

Исчерпывающим путеводителем в сфере изучения этих продолжений человека может служить творчество Шекспира. Быть может, кому-то и придет в голову усомниться, что он провидел век телевидения, когда писал столь знакомые строки в трагедии «Ромео и Джульетта»:

Но тише! Что за свет блеснул в окне?
Он говорит и все-таки безмолвен [1].

Или в «Отелло», рисующем, как и «Король Лир», муки людей, чье существование без остатка преображено иллюзией; разве не запечатлелась на страницах этой трагедии догадка Шекспира о мощной трансформирующей силе, таящейся в новом средстве коммуникации:

Приходится поверить в колдовство,
Которым совращают самых чистых.
Тебе, Родриго, ни о чем таком
Читать не приходилось?

(Перевод Б.Пастернака)

[1] Во введении к переизданию своей книги Маклюэн публично просил извинения у читателя за минимальную перефразировку шекспировского текста в ключе волновавшей его проблематики. - Прим. переводчика.

Или в его же «Троиле и Крессиде» - пьесе, почти целиком посвященной исследованию как психологических, так и социальных аспектов коммуникации. Именно здесь Шекспир прокламирует свою убежденность, что подлинный секрет социального и политического управления заключается в умении предвидеть последствия каких бы то ни было новаций:

Зоркому вниманью
Тех, кто умеет каждую крупицу
Сокровищ всех Плутоновых учесть,
Измерить все глубины океанов,
Проникнуть в суть и зарожденье мыслей.
(Перевод Т.Гнедич)

О возрастающем акценте на действии в средствах коммуникации, каковы бы ни были «содержание» и «программа» последних, сигнализирует дошедшая до нас язвительная ламентация неизвестного автора:

В пенатах мысли современной
(Коль уж не жизни) несомненный
Находит отклик то, что блещет,
Сияет, движется, трепещет.
Так эскулапами слывут
Кто ссадину узрит, не зуд.

Сходного типа осознанием, самым очевидным образом демонстрирующим, что в социальном смысле средство коммуникации и есть сообщение, отмечено возникновение одной из новейших и наиболее радикальных медицинских теорий. Ханс Селье в своей книге «Стрессы жизни» так описывает неприязненную реакцию коллеги, впервые услышавшего изложение его открытия: «Когда он понял, что я пустился в еще одно пространное описание того, что обнаружил в организме животных, над которыми экспериментировали с теми или иными нечистыми, токсичными веществами, он посмотрел на меня с непередаваемой печалью и сказал, не скрывая отвращения: «Господи, Селье, да пойми ты, чем занимаешься, пока не поздно! Похоже, ты на всю оставшуюся жизнь вознамерился погрузиться а исследование фармакологии грязи!»

Подобно тому, как Селье в своей «стрессовой» теории болезней оперирует категориями тотальной окружающей среды, новейший подход к средствам коммуникации не может наряду с «содержанием» не включать в себя анализ средства коммуникации и той культурной матрицы, в рамках которой действует данное коммуникационное средство. Примеры же до недавнего времени бытовавшего игнорирования психологических и социальных следствий воздействия тех или иных средств коммуникации могут быть в изобилии почерпнуты из любого современного источника.

[...] За секунды до того, как авиалайнер преодолевает звуковой барьер, звуковые волны становятся видимы на крыльях самолета. Эта внезапная манифестация звука в тот миг, когда звук «кончается», может служить ярким примером великой парадигмы бытия, являющей свои новые нежданные формы в момент наивысшего раскрытия и реализации форм более ранних. Суть механизации едва ли когда-либо находила столь отчетливое, прерывистое и дискретное выражение, нежели в момент рождения фильма - момент, переносивший нас из мира механики в мир растущего и органичного взаимообщения.

Кино посредством чистого ускорения механического переносило нас из мира последовательности и сцеплений в мир творческого строительства и структурирования. Сообщение фильма как средства коммуникации заключается в переходе от линейных связей к конфигурациям. Именно этому переходу обязано своим появлением ныне доказывающее свою верность наблюдение: «Если срабатывает, значит, устарело». Когда скорость электротока берет верх над механической цепочкой кинокадров, силовые линии в конструкциях и средствах коммуникации становятся ясными и отчетливыми. Мы возвращаемся к всеобъемлющему образу иконы.

Глазам в высшей степени начитанных и образованных данников высокомеханизированной культуры кино явилось как мир торжествующих снов и иллюзий, какие только можно купить за деньги. Именно на этом этапе истории киноискусства возник кубизм - явление, описанное Э.М. Гомбричем в его книге «Искусство и иллюзия» как «самая решительная попытка изгнать двусмысленность и утвердить единое прочтение картины - красочного полотна, конструкции, созданной человеком». Ибо на место «точки зрения» или живописной перспективы кубизм выдвинул все грани, все стороны объекта одновременно. Частной иллюзии третьего измерения на холсте он противопоставил игру разных планов, а также несопоставимость или кричащее столкновение рисунков, светотени, материалов - столкновение, которое, вовлекая зрителя, и реализует собственное «сообщение». Многие сочли это упражнением не в ис-

кусстве иллюзии, а в искусстве живописи.

Другими словами, выставляя на обозрение внешний и внутренний облик предмета, его верхнюю, нижнюю, переднюю и заднюю стороны, кубизм, оперирующий двумя измерениями, начисто отбрасывает иллюзию перспективы в пользу моментального сенсорного восприятия целого. Овладев этим моментальным целостным ощущением, кубизм неожиданно возвестил, что средство коммуникации есть сообщение. Разве не очевидно, что в миг, когда спонтанное одерживает верх над последовательным, обнаруживаешь, что находишься в царстве структур и конфигураций? Разве не то же самое произошло в физике, равно как и в живописи, поэзии, во всех видах коммуникации? Специализированные сегменты внимания устремились на целое как таковое, и ныне без всякого насилия над собой мы можем утверждать: «Средство коммуникации есть сообщение». До появления скорости электротока и целостного поля это было не столь очевидно. Казалось, сообщением было «содержание»; люди привычно спрашивали друг друга, о чем та или иная картина. Им, однако, не приходило в голову спрашивать, «о чем» та или иная мелодия, «о чем» тот или иной дом или платье. Но в электронный век интегрирующая идея структуры и конфигурации получила столь широкое распространение, что ее взяли на вооружение теоретики образования. Вместо того чтобы испытывать терпение школьников бесконечными арифметическими «задачами», нынешним детям предлагают поразмыслить над теорией чисел и множеств.

Кардинал Ньюмэн так отзывался о Наполеоне: «Он знал толк в грамматике пороха». Однако едва ли лишне добавить, что Наполеон неплохо разбирался и в другом - например, в средствах коммуникации, в частности в световом телеграфе, обеспечившем ему немалое преимущество над противником. Согласно свидетельствам историков, он некогда также заметил: «Эти враждебно настроенные газеты опаснее тысячи штыков».

Первым, кто в совершенстве овладел грамматикой печатного слова и типографского шрифта, был Алексис де Токвиль. «Сообщение» о грядущих на французской и американской земле переменах он уловил с той же легкостью, как если бы оно предстало перед ним на странице раскрытой книги. [...] В своей ранней работе об истории Французской революции де Токвиль объяснил, как печатное слово, достигнув культурного зенита в XVIII столетии, сплотило французов в нечто однородное - в нацию. От севера до юга французы были одними и теми же людьми. Типографские принципы единообразия, протяженности и линейности возобладали над противоречиями и диссонансами старого - феодального и устного - общественного уклада. Революция была сделана руками новых интеллектуалов и лингвистов.

[...] Драматический пример неспособности устной и интуитивной восточной культуры достичь взаимопонимания с рациональными, визуальными европейскими моделями опыта -«Поездка в Индию» Эдварда Моргана Форстера. Разумеется, для западного уха «рациональное» долгое время сводилось к «упорядоченному, протяженному и последовательному». Иными словами, мы приравняли рассудок к грамотности, а рациональное - к существованию одной-единственной технологии. Таким образом, на взгляд традиционно ориентированного западного человека индивидуум электронного века предстает существом иррациональным. В романе Форстера момент озарения для кондиционированного печатным словом западного человека наступает в Малабарских пещерах. Рассудок Аделы Куэстед не в силах до конца вобрать в себя тотально резонирующее поле, каким оказывается Индия. Поэтому после посещения пещер для нее «жизнь продолжалась, как и раньше: иными словами, звуки не возвращались эхом, мысли не находили продолжения. Казалось, все оторвалось от своих корней и потому источало иллюзии».

«Поездка в Индию» - это парабола существования западного человека в век электроники; роман лишь косвенно соотносится со специфическими отношениями между Европой и Востоком. Решающий конфликт между изображением и звуком, между устным и письменным типами восприятия и формами организации опыта развертывается на нашей территории. Поскольку, как замечал Ницше, понимание затормаживает действие, в наших силах смягчить остроту этого конфликта, осознав значение средств коммуникации, являющихся продолжением нас самих, и таким образом предоставив его воинственным ветрам бушевать высоко над нашими головами.

[...] Рецензируя книгу А. Л. Роуза

«Умиротворение» - о мюнхенских событиях 1938 года, Чарлз Перси Сноу так характеризовал способности и опыт высшего эшелона британских политиков описываемого периода: «Коэффициент их интеллекта был значительно выше, нежели обычно присущий политикам этого ранга. Почему же они позволили разразиться такой катастрофе?» («Нью-Йорк Таймс Бук Ревью», 24 декабря 1961). Солидаризируясь с точкой зрения автора, Ч.П.Сноу пишет: «Они не услышали предостережений, ибо не хотели внять им». Антикоммунистическая ориентация помешала им осмыслить «сообщение» Гитлера. Однако их тогдашний провал - ничто по сравнению с нынешним, постигающим нас самих. Преобладающей сегодня в США на любом из уровней образования, государственной службы, производства и общественной жизни ставке на грамотность как монопольную технологию грозит страшный удар со стороны технологии электронных средств коммуникации. В конце концов угроза со стороны Гитлера ли, Сталина ли была угрозой извне. Электронная технология - во дворе нашего собственного дома, а мы по-прежнему немы, глухи и слепы в пассивном ожидании ее схватки с Гутенберговой галактикой на любом из путей и направлений американского образа жизни. Однако в момент, когда само наличие подобной угрозы еще не осознано как таковое, вряд ли уместно выдвигать ту или иную спасательную стратегию. Мое положение напоминает положение Луи Пастера, в свое время на полном серьезе пытавшегося объяснить коллегам-медикам, что главный их враг невидим и само его присутствие еще ждет признания. Наш традиционный подход к средствам коммуникации, заключающийся в том, что значимо якобы лишь то, как и кто их использует, - не более чем бессмысленная гримаса технологического дебила. Ибо «содержание» средства коммуникации - всего лишь сочный кусок мяса, выставляемый вором на видное место, дабы завладеть вниманием сторожевого пса рассудка. Сила и эффективность воздействия коммуникационного средства определяется лишь тем, что в качестве его «содержания» выступает другое средство коммуникации. Содержанием фильма может быть роман, или пьеса, или опера. Мощь воздействия кино как формы коммуникации несоотносима с содержательным его наполнением. «Содержанием» записи или печатного текста является речь; однако читатель почти неизменно пребывает в неведении относительно и того, и другого.

[...] Коль скоро формирующим началом средств коммуникации являются сами средства коммуникации, тут же возникает целый ряд крупномасштабных вопросов, которые на этих страницах можно лишь перечислить, хотя они и заслуживают анализа под переплетом многих томов. Один из них заключается в том, что электронные средства коммуникации представляют собой сырье или природные ресурсы - в точности так же, как уголь, хлопок, нефть. Вряд ли кто-нибудь станет оспаривать, что общество, экономика которого зиждется на одном или двух видах сырья - такого, как хлопок, зерно, лес, рыба, рогатый скот, - это общество не может функционировать, не выработав вокруг этих видов продукции соответствующих структур. Любое узкое место в этой сфере порождает крайнюю нестабильность в экономике и чревато страшными испытаниями для населения. Драматичность и юмор судьбы американского Юга коренятся как раз в такой привязанности экономики к ограниченному набору видов сырья. Ибо общество, заложившее в свою основу выживание за счет немногих предметов потребления, склонно усматривать в них такое же неизбежное социальное зло, какое метрополия усматривает в печати. Хлопок и нефть, подобно радио и телевидению, становятся своего рода навязчивыми идеями, накладывая отпечаток на всю духовную жизнь данников этого общества. И этой всеобъемлющей особенностью обусловлено неповторимое культурное своеобразие каждого общества. Оно готово платить сколь угодно высокую цену за тот вид сырья, на котором зиждется его существование.

Тот факт, что у наших органов чувств (а средства коммуникации - не что иное, как их продолжение) тоже есть свои навязчивые идеи и эти навязчивые идеи активно участвуют в формировании сознания и опыта каждого из нас, можно как нельзя лучше проиллюстрировать наблюдением психолога Карла Густава Юнга, сделанным в другой связи:

«Каждого римлянина окружали рабы. Рабы, с их психологией, со всех сторон нахлынули в древнюю Италию, и каждый римлянин внутренне - и, разумеется, сам того не сознавая - стал рабом. Ибо, постоянно обитая в климате рабской психологии, он постепенно воспринял ее через собственное бессознательное. От такого спрессованного натиска заслониться невозможно ничем».

Предисловие и перевод
Николая Пальцева

Сергей Добротворский

Восприятие стандарта

Стремительный прогресс, проявившийся в последнее десятилетие в области аудиовизуальной культуры, ставит перед исследователями ряд необычных задач. Нормативные представления о том, что каждая из аудиовизуальных отраслей, будь то кинематограф, видео, сетевое, кабельное и спутниковое телевидение, различные электронные и компьютерные коммуникации, обладает своей спецификой и набором дифференцированных функций, очевидно теряют актуальность. Уже сейчас целесообразно говорить о некоем глобальном аудиовизуальном конгломерате современной культуры; об области, где нет больше границ между отдельными подсистемами и где сопредельные прежде территории сливаются в одну.

Безусловно, эта ситуация глубоко укоренена в общекультурной парадигме конца тысячелетия. «Мы живем во Вселенной, где все больше и больше информации и все меньше и меньше смысла»[1], - пишет один из самых известных теоретиков 80-х годов Жан Бодрийар. По его мнению, реальность, информация о ней и средства информации находятся в одном ряду симуляций и имплозий. Всякая информация, в том числе и художественная, всего лишь маскирует пустоту и фатальную бессмыслицу реальности, тем самым окончательно разрушая и мистифицируя ее. В свою очередь, потеря реального смысла информации влечет за собой размывание и деструкцию каналов передачи.

Обращаясь к классической формуле Маршалла Маклюэна «средство само есть содержание», Бодрийар пишет: «Больше нет медиа в буквальном смысле этого слова (я говорю главным образом об электронной масс медиа) - то есть нет связующей силы между одной реальностью и другой, между одним состоянием реального и другим - ни с точки зрения содержания, ни с точки зрения формы. Строго говоря, это то, что подразумевает имплозия: поглощение одного полюса другим или короткое замыкание между полюсами различных дифференциальных систем смысла, стирание границ и отчетливых оппозиций, и значит - медиума и реального»[2].

Для Бодрийара эволюция «средства-содержания» в современных условиях означает конец не только содержания (message), но и средства (media). Если опустить эсхатологические следствия такого взгляда, мы сталкиваемся здесь с чрезвычайно актуальной проблемной областью. Поскольку границы реальности стираются и средства объективно теряют свои посреднические функции, то есть превращаются в поставщиков безусловной, неостраненной и недистанцированной реальности-фикции, их собственная специфика уже не имеет принципиального значения. Образно говоря, сам выбор технологии репродуцирования реальности предусматривает некоторый взгляд на реальность как на явление с устойчивой иерархией смысла.

Так, например, известно, что сторонники классической культуры с презрением отворачивались от кино не только в силу его низовой художественной ориентации, но и из-за принципа воспроизводства жизни в туманных «движущихся картинках». Активное неприятие вызывал и вызывает телевизионный эффект сиюминутного присутствия, убежденные синефилы отрицают «плоское» видеоизображение и так далее.

«Каждый взгляд человека - это предвосхищение изумительной способности художника создавать модели, которые объ-

[1] Baudrillard J. The implogion of Meaning in the Media. - In: Baudrillard J. In the Shalow of the Silent Majorities and Other Essays. N.Y., 1983, p. 95.

[2] Ibid, p. 102-103.

ясняют жизненный опыт средствами организованной формы»[3], - писал Р.Арнхейм. Текущий этап культуры определяется как раз дезорганизацией, известной плюрализацией формы, ее «непродуктивным слиянием» («имплозия», по Бодрийару). Организация формы аудиовизуальных посредничеств, несмотря на все большую ее изощренность, обесценивается, так как собственно реальность не нуждается в какой бы то ни было структурированности. «Симуляция» смысла провоцирует появление все новых и новых медиумов-«симулякров», чья роль сводится в конце концов не к специфическому портретированию реальности, а к стиранию и сглаживанию ее черт.

Применительно к сфере аудиовизуального приходится констатировать определенный парадокс. По мере того как каналы доставки разнообразятся и множатся, их восприятие и отношение к ним, напротив, стягивается к общему знаменателю. Рождается некий общий взгляд, стандарт, визуальный стереотип («индивидуальность, - пишет Арнхейм, - проявляется в индивидуальном способе восприятия мира»[4]). Одновременность и плюрализм окружающих современного человека аудиовизуальных технологий воспитывают не дифференциальное восприятие, но деиндивидуализированный уровень «среднего» зрения.

Сложившаяся ситуация тем более интересна, что начало аудиовизуальной революции во всем мире было связано с надеждой на новую степень свободы и выглядело как решительный шаг к гуманизации и индивидуализации технологий СМК. Джин Янгблад, выпустивший на заре новой технологической эры книгу «Расширенное кино», так объяснил смысл названия: «Когда мы говорим расширенное кино, мы на самом деле имеем в виду расширенное сознание. Расширенное кино не подразумевает компьютерный фильм, видеотрубки, атомный свет или сферическую проекцию. Расширенное кино - это вовсе не только кино: подобно тому как жизнь есть процесс становления, так и человек исторически стремится определить свое сознание вне рассудка, но глазами»[5].

В начале 70-х годов перспективы аудиовизуального прогресса связывались с разрушением прежних нормативов творчества и восприятия, манипулятивных киноструктур и клишированных приемов масс-медиа. Появление новых мобильных средств воспроизводства реальности предполагало неслыханные возможности индивидуальной самореализации человека, выделения свободной «энергии зрения». «Это технология децентрализует и индивидуализирует каналы человеческой коммуникации»[6], - писал Янгблад, приветствуя технику, способную зафиксировать вовне тончайшие эманации и переливы внутреннего мира.

Основным признаком аудиовизуального взрыва 70-х казалась персонализация средств коммуникации. Главной задачей была попытка «гуманизировать технологию и электронные медиумы, которые развиваются быстро, слишком быстро»[7], - так в середине десятилетия писал один из ведущих американских видеоартистов Нам Джун Пайк. Аудиовизуальные новации привлекали еще и тем, что, будучи каналом непосредственной трансляции индивидуального видения, предлагали определенный набор неортодоксальных визуальных эффектов и деформаций изображения, которое в свою очередь становилось полем неограниченного самовыражения.

Апология «персонализации» медиума была, безусловно, основательно подготовлена развитием аудиовизуальной культуры предыдущих лет - теорией «камеры-пера» Александра Астрюка, фильмами «новой волны» и авторской режиссуры 60-х годов и особенно практикой американского «подпольного» кино, одним из первых вторгшегося индивидуальной авторской волей в саму природу экранного изображения.

В работах Брейкхейджа или Вандербека кустарным механическим способом - процарапыванием, наложением, покадровой раскраской - осуществлялись эффекты, ставшие нормой в компьютерном или видеокино. «Представьте себе глаз, неподвластный установленным законам перспективы, глаз, не ведающий предрассудков логики композиции, глаз, не реагирующий на имена вещей, но которому должно познать каждый встречаемый в жизни объект непредвзятостью воспри-

[3] Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974, с.59.
[4] Там же, с.201.
[5] Youngblood G. Expanded Cinema, N.Y. 1970, p.41.
[6] Ibid, p.48.
[7] Paik N. J., Moorman Ch. Video, Vidiot, Videology. - New Artists Video. A critical antology ed. by G.Battcock. N.Y., 1978, p.129.

ятия»[8], - писал Стэн Брейкхейдж в работе, озаглавленной «Метафоры видения».

В лаборатории андеграунда 60-х экспериментальным путем были выведены важные компоненты языка новых аудиовизуальных коммуникаций (не случайно многие из независимых кинематографистов в 70-е годы активно переключились в сферу видеоискусства). Под лозунгом индивидуализации зрительного образа, в борьбе с мифами «одномерной» культуры свершались принципиальные открытия: расчленение изображения, трансформация перспективы, отношение к внутрикадровому пространству как к живописному или графическому орнаменту и так далее.

Одним из главных результатов экспериментального кино того периода следует назвать очевидную тенденцию к симультанности (недаром концепция полиэкрана зародилась еще в киноавангарде 10-20-х годов) и обращение к двумерности зрительного образа, образа, лишенного глубины и объема. В обоих случаях на первый план выступает центральная позиция киноавангарда - дискредитация нормативного изображения, его безусловного линейного времени и иллюзионистского «объемного» пространства. Часто работа велась непосредственно с поверхностью кинопленки, подчеркивалась механистичность кинопроекции, ее изначальная плоскость. Как мы увидим дальше, безусловной преемственностью здесь будет обладать видео.

Из сказанного не следует, будто экспериментальное кино 50-х и 60-х годов впрямую сформулировало принципы нового визуального послания. Речь скорее должна идти об общемировоззренческой установке и о некоторых формальных аналогиях. На мировоззренческом уровне легко увидеть и типичную для начала 70-х годов романтическую утопию, согласно которой любые экстатические, неконформные проявления личности, самые экстремальные формы самореализации позитивны уже потому, что выбиваются из жесткого социального кодекса и регламента. «Расширенное кино», «синестезия», «свободная визуальная энергетика» и другие прогнозы в адрес новых аудиовизуальных медиумов, однако, учитывают главным образом творца, художника (Homo faber), но не потребителя (Homo consumens)...

«В нынешний век зрительное восприятие в его глубочайшем смысле продолжают избранные, обратившие свое вдохновение в кинематографическое творчество»[9], - писал Брейкхейдж, однако массовое распространение именно такого уникального, избранного взгляда ожидается от аудиовизуального прогресса.

О каких аспектах этого прогресса идет речь? Прежде всего о тех, которые связаны с непрестанно совершенствующимися видеотехнологиями записи, воспроизведения и тиражирования аудиовизуальной информации. Видеореволюция, протекающая во всем мире уже почти два десятилетия, принесла с собой широкий спектр следствий - экономических, социокультурных, собственно эстетических. Видеоинформация, поступившая в индивидуальное пользование, по-новому поставила проблему «малого экрана», скорректировала традиционные коммуникации между аудиторией и зрелищем, обострила проблемы выбора и собственно контакта с оптическим изображением. Распространившаяся по всему миру сеть многоканального, кабельного, спутникового телевидения еще более интенсифицировала экспансию индивидуального аудиовизуального потребления.

При всей множественности и самих средств аудиовизуальной доставки и вышеперечисленных следствий их бытования в современной культуре вопрос о восприятии можно было бы свести к ряду конкретных позиций. В самом деле - речь идет о самой перцепции, разрешающей способности современного зрения, воспитанного и «большим» и «малым» экранами, кинематографическим и телевизионным изображениями, определенными визуальными характеристиками каждого из существующих ныне медиумов. Зрительное восприятие, коль скоро речь идет о системе аудиовизуального, должно быть элементарно дифференцированной ячейкой, первичным мотивом всей полифонической системы контакта со звукозрительной средой.

Но, согласно нашей гипотезе, именно этой простейшей дифференциации и не происходит. Даже опустив более сложные и опосредованные факторы выбора, окружения, пристальности «чтения» текста, мы предполагаем изначальную «обобщенность» в категории визуального восприятия. Масштабы стирания границ между

[8] Brakhage St. Metaphors on Vision. The Avant-garde Film. A Reader of Theory and Criticism ed. by P.Adams Sitney. N.Y., 1987, p.120.

[9] Ibid, p.12.

реальностью и ее копией, непродуктивное слияние смыслов чреваты и своеобразной «имплозией» восприятия. Аудиовизуальная культура поставляет потребителям сплошной недифференцированный текст, все чаще и чаще не требующий расчленения даже на уровне рецептивных параметров.

Для того чтобы предметно проанализировать эти свойства современного аудиовизуального массива, примем за нормативную основу характеристики традиционного киноизображения. Оговорим сразу, что норматив этот не может быть целостным и законченным - менее чем за сто лет своего существования кино переживало качественный прогресс, связанный с открытием звука, цвета, широкого экрана, светочувствительности пленки и тому подобного. Мы будем понимать под нормативом цветное, звуковое изображение на классическом (прямоугольном) формате экрана.

Какие коррективы вносят в него телевизионные и видеоканалы? В 1988 году в докладе на конгрессе Международного центра связи школ кино и телевидения советский киновед Л.Козлов так определил этот сдвиг: «ТВ - при всей широте его культурных достижений, при всей ценности его новаций - вызвало в массе зрителей определенное снижение уровня художественного восприятия и эстетических установок. Повседневная привычка человека к иллюзии «контакта» с экранной реальностью ослабляет чувство эстетической дистанции и притупляет чувство эстетической ценности. Привычка воспринимать поток экранных изображений, находясь в состоянии умственной и физической релаксации, понижает активность восприятия и увеличивает его экстенсивность»[10]. И далее по поводу видео: «Происходит определенное изменение общей психологии восприятия [...]; усиление рецептивных склонностей и способностей сознания и воображения; возник феномен «видеофилии», порабощающей привычки к чувственному самоудовлетворению посредством пассивного восприятия видеоизображений»[11].

Заметим, что Л.Козлов характеризует телевидение и видео в контексте сложившейся культуры кинематографического восприятия, а стало быть, и сложившегося в русле этой культуры навыка общения с определенной структурой изображения. Отметим два важнейших элемента этой структуры.

Первый касается вопроса объемности кинематографического пространства. В работе «Кино как искусство» Р.Арнхейм приводит пример из фильма В.Рутмана «Берлин - симфония большого города»: снятые с верхней точки два поезда метро встречаются в кадре и разъезжаются в разные стороны. «В первый момент, - пишет Арнхейм, - каждому зрителю ясно, что один поезд идет на него, а другой от него (объемное изображение). Затем он замечает и то, что один поезд движется от нижней границы экрана к верхней, а другой от верхней к нижней (плоское изображение). Это вторичное впечатление является результатом проекции трехмерного движения на плоскую поверхность киноэкрана»[12].

На этом примере Арнхейм иллюстрирует двоякую природу кинематографического изображения. Оно плоско и объемно одновременно, то есть трехмерные объекты, воспроизведенные на двухмерной поверхности киноэкрана, вновь «достраиваются» в восприятии зрителей до реального пространственного объема. При этом условность экрана снимает очевидные визуальные противоречия - контурные наложения или нарушение закона постоянства размера и формы (удаленный в экранном пространстве предмет уменьшается непропорционально его реальным габаритам).

Сложившаяся норма кинематографического восприятия предусматривает таким образом три пространственные координаты на плоскости - суггестия движущегося изображения влечет за собой и реально отсутствующий объем, глубину и перспективу внутрикадрового поля. Однако и эта кажущаяся сегодня аксиомой концепция восприятия экранного пространства исторически обусловлена. В работах Ю.Цивьяна[13], в частности, убедительно показано, что на заре кинематографа, в начале 90-х годов нормативным пространством было именно двухмерное, а движение, прилегающее к оси взгляда, могло «вывести восприятие из состояния перцептивной нормы, в отличие от движения, параллельно экранной плоскости, в эту норму укладывающего-

[10] Козлов Л. Поздний возраст кинематографа. - «Киноведческие записки», вып. 10. М., 1991, с. 22.
[11] Там же, с. 25-26.

[12] Арнхейм Р. Кино как искусство. М., 1960, с.9.
[13] См: Цивьян Ю. К символике поезда в раннем кино. - «Труды по знаковым системам», вып.21. Тарту,1987; Цивьян Ю. Киноизображение и норма пространственного восприятия. - «Киноведческие записки», вып. 1. М., 1988.

ся»[14]. Иными словами, для зрителя раннего кино уменьшение или увеличение предмета не означало его перемещения по глубинной оси координат - в описанном выше кадре фильма Рутмана этот зритель сначала прочитал бы двухмерное сообщение (поезда движутся в рамке кадра сверху вниз и снизу вверх) и только потом перевел сообщение в трехмерный код (один поезд удаляется, другой приближается).

Таким образом, говоря о природе кинематографического пространства, мы подразумеваем и складывающийся во времени навык его восприятия. Здесь уместно говорить и о развитии киноязыка, и о привычке к кинематографическому зрелищу (Арнхейм указывает на приоритет объемного восприятия перед плоскостным уже в 1933 году), и о совершенствовании съемочной техники. Высокая цвето- и светочувствительность современной кинопленки позволяет, например, вносить в кадр тончайшие оттенки световоздушной среды, эффект сфумато, убедительно передающий иллюзию глубины и удаления. Для сегодняшнего зрителя трехмерный код киноэкрана настолько обязателен, что, как замечает Ю.Цивьян, даже в мультфильмах, то есть там, где изображение не скрывает своего двухмерного происхождения, при увеличении изображения героя мы готовы поверить в глубину пространства[15].

Вторым базовым элементом кинематографического восприятия, вытекающим из природы экранного изображения, назовем категорию внутрикадрового движения. «Оригинальные и специфические возможности кино, - писал Э.Панофски, - можно определить как динамизацию пространства и, соответственно, специализацию (опространствовление) времени»[16]. В отличие от прежних пространственно-временных искусств (особенно театра) кино способно не просто передавать движение предметов в пространстве, но и динамику самого пространства. Взгляд кинозрителя, отождествленный с объективом кинокамеры, может «путешествовать» внутри кадра, «втягиваться» в него и в нем «существовать».

При этом процесс «втягивания» не безграничен - он обрывается рамкой экрана, зритель видит только тот фрагмент реальности, который вмещается в экранный контур, в своеобразное «волшебное окно». Значит ли это, что внеэкранное пространство полностью выключается из восприятия? Вероятно, нет, ибо в случае пространственных характеристик кинокадра мы сталкиваемся с той же двойственной ситуацией, что и при определении объемности киноизображения. Будучи плоскими, предметы на киноэкране воспринимаются как объемные - точно так же оставшееся за границей кинопроекции пространство «достраивается» при восприятии, а рамка кадра, оставаясь видимой, как будто размывается и исчезает.

Этот почти мистический аспект киновосприятия имеет, однако, конкретные мотивы. В работе «Кино как искусство» Р.Арнхейм показал, что многие средства экранной выразительности, художественные приемы кинематографа построены именно на учете внеэкранного пространства. По мнению Арнхейма, именно зрительная ограниченность кинокадра дает кино право называться искусством[17].

С таким утверждением трудно не согласиться. Внекадровые, а значит, и внезрительные ощущения рождаются при кинопросмотре в сфере творческого воображения зрителей. Таким образом контур киноэкрана становится сильным средством активизации восприятия.

Изображение, воспроизведенное на «малом экране», такого стимула лишено. Зритель, считывающий телевизионную «картинку», одним взглядом охватывает и внутрикадровое действие и то, что окружает экран. Даже вообразив идеальную ситуацию, при которой экран телевизионного монитора погружен в темноту, то есть приближен к условиям кинопоказа, придется признать, что локализация экранного поля неизбежна. И если при кинопросмотре основополагающей процедурой восприятия становится знакомое каждому кинозрителю чувство «втягивания», постепенного «растворения» в изображении, то для видеопотребителя такая операция принципиально не осуществима. По отношению к телевизионному и видеомонитору сохраняется зрительная дистанция, подчеркивающая разрешающие параметры экрана и не позволяющая отрешиться от его, экрана, двухмерности.

«В видеофильме, - пишет М.Ямпольский, - все происходит на экране и только на экране, его границы больше не служат рамками, выхватывающими фрагмент

[14] Ц и в ь я н Ю. Киноизображение и норма пространственного восприятия, с. 70.

[15] Там же, с. 69.

[16] П а н о ф с к и Э. Стиль и средства выражения в кино. - «Киноведческие записки», вып. 5. М., 1990, с. 168.

[17] А р н х е й м Р. Кино как искусство, с. 13.

мира»[18]. Внекадровое пространство, столь содержательное для классического кино, составляющее его эстетический и эвристический потенциал, уступает место плоской, локальной проекции, с которой реципиент считывает изображение.

Важно подчеркнуть, что само по себе это изображение теряет иллюзию глубины - технологические особенности электронной проекции исключают проникновение в кадр по оси взгляда, отчасти по причине недифференцированности темных тонов, выглядящих сплошным провалом даже при очень высоком качестве записи и трансляции, отчасти по причине плоскости световоздушной среды и уплощения перспективы. Здесь, вероятно, содержится ответ на попытки приблизить видеопроекцию к кинематографической путем увеличения размеров экрана - даже будучи близким к киностандарту, электронное изображение все равно останется по преимуществу двухмерным.

Если принимать во внимание только перцептивные характеристики электронного изображения, отрешившись от прочих «соблазнов» новейших аудиовизуальных средств (многоканальность, легкость манипуляции с изображением, убыстренное воспроизведение-перелистывание, пауза, произвольная остановка и так далее), легко убедиться, что контакт с электронным медиумом охватывает и задействует менее сложные механизмы восприятия, нежели в случае с кинематографом. По существу теле- и видеореципиент возвращается к стадии описанной выше нормы восприятия раннего кинематографа, то есть нормы, согласно которой «естественным» является движение вдоль экранной плоскости, но не в глубь таковой.

Сама по себе эта пространственная характеристика нейтральна, однако в контексте современной культуры она влечет важные следствия. Еще на ранних стадиях исторического бытования кино было замечено, что проблема глубины кадра имеет принципиальный эстетический и психологический смысл. А.Базен в статьях, посвященных фильмам О.Уэллса и У.Уайлера, показал, что пространственная перспектива отдельной мизансцены - «это не только возможность более экономно, просто и тонко передать событие. Изменяя структуру киноязыка, она (глубина кадра. - *С.Д.*) затрагивает также характер интеллектуальных связей, устанавливающихся между зрителем и экраном, и тем самым изменяет смысл зрелища»[19]. Для Базена, считавшего глубину резкости основополагающим свойством онтологии кинообраза, пространственное построение кадра означает определенную мировоззренческую позицию - режиссер дает зрителю возможность соучаствовать в потоке реальности, не акцентируясь на отдельных навязанных деталях, но выбирая смысл происходящего сообразно собственным представлениям.

Базен сравнивает «онтологическое» кино с портретами Кватроченто, где пейзаж на заднем плане выписан так же четко, как черты лица; такое кино «не дает зрителю уклониться от необходимости выбора; непроизвольные рефлексы разрушены, и внимание должно давать ответ перед лицом сознания и совести»[20].

Концепция Базена не утратила актуальности и по сей день, потому что впрямую связала пространственное построение кадра с активностью и свободой восприятия, с внутренней работой сознания при чтении того или иного кинотекста. Правильность базеновской «онтологии» применительно к рецептивным законам впрямую подтверждается тем, что экранное изображение, призванное манипулировать вниманием зрителя и его глубинными установками, стремится вынести свои значимые элементы во фронтальную плоскость кадра, расположить их по осям двухмерного движения. Например, анализируя советские фильмы 30-х годов, легко заметить, что работа со вторым планом, построение мизанкадра, освещение и фокусировка объектива производятся так, что на объемное пространство как будто накладывается двухмерная знаковая сетка. Ввергнутое в состояние этой семантической нормы, внимание зрителей ориентируется на архетипические подсознательные представления, где содержательными выглядят не глубинные трансформации пространства, но архаические иерархии и оппозиции верха и низа, большего и меньшего, правой и левой сторон. Естественно, что и конкретные лица и фигуры, «вставленные» в такую знаковую сеть, принимаются аудиторией вне логического контроля или - во всяком случае - со значительным ослаблением такового, но в подсознательно-ценностном качестве. Иерархическая перспектива кадра возникала не только в

[18] Ямпольский М. Видео: коммерция, эстетика, идеология. -«Мифы и реальность», вып.11.М.,1989,с. 187.

[19] Базен А. Что такое кино? М., 1972, с. 93.

[20] Там же, с. 108.

советском тоталитарном кино - на разных этапах истории она широко практиковалась всякий раз, когда требовалась прямая неопосредованная реакция на происходящее на экране, и в равной степени годилась и для американского вестерна, и для нацистского пропагандистского фильма.

Пространственные характеристики изображения впрямую соотносятся и с такой важной категорией выразительности, как монтаж. Многочисленные монтажные теории, сложившиеся за столетие существования кинематографа, свидетельствуют о том, что смысловые операции с изображением в той или иной степени предусматривают выделенность, акцентированность отдельных пространственных элементов внутри кадра, визуальных доминант, сочетание которых рождает монтажную фразу. «Ортодоксальный монтаж, - писал С.М.Эйзенштейн, - это монтаж по доминантам, то есть сочетание кусков между собой по их подавляющему (главному) признаку. Монтаж по темпу. Монтаж по главному внутрикадровому направлению. Монтаж по длинам (длительностям) кусков и т.д. Монтаж по переднему плану»[21].

С другой стороны, как писал Р.Арнхейм: «Если бы кинокадры давали очень сильное ощущение пространства, монтаж был бы, вероятно, невозможен»[22]. Полная иллюзия трехмерности превратила бы монтажное сочетание в произвольный перечень изображений, значительно затруднила бы ритмическую и смысловую организацию.

Таким образом, мы условно можем суммировать концепцию киномонтажа в позициях Базена и Эйзенштейна, «онтологического» и «монтажного» кино, плана-эпизода и кадра-куска. Эффект восприятия в каждом из случаев будет принципиально различен. В «онтологическом» варианте - интеллектуальное сотворчество зрителей, выносящих собственную индивидуальную оценку происходящему на экране. В «монтажном» варианте - обработанное и выстроенное режиссером пространственно-смысловое сочетание, воздействующее на эмоциональные, чувственные сферы восприятия всем своим ритмо-пластическим строем.

Понятно, что электронное изображение по самой своей природе более располагает к «эйзенштейновскому» варианту. Хотя съемочная видеотехника позволяет вести непрерывную съемку несколько часов подряд, статичное фиксирование пространства не является преимущественно сферой малого экрана. Как раз напротив - видео, автоматически переносящее на магнитную ленту все, что попадает в объектив камеры, располагает к особого рода внутрикадровому монтажу; оно способно обозначить монтажную фигуру без «отрыва» от реальной конфигурации пространства, поставить монтажное ударение внутри плана-эпизода.

Опираясь на исследования французского киноведа Ж.Мальтета, М.Ямпольский справедливо сравнивает принципы электронного монтажа с ранним мельесовским периодом кино. В обоих случаях внутрикадровый монтаж определяется термином «внутренняя склейка»[23]. При этом норма пространственного двухмерного восприятия раннего кино накладывается и на современное зрение: Мельес уподоблял своих зрителей посетителям волшебного театра, где на зеркале сцены происходят чудесные превращения и трансформации. Видеозритель конца столетия наблюдает тот же эффект на телевизионном мониторе или на видеопроекционном экране.

Очевидно, в обоих случаях включаются и определенные механизмы восприятия. М.Ямпольский замечает, что в электронном кино уместнее говорить уже не о монтаже, но о коллаже, о почти случайном накоплении фрагментов, отчасти сходным с игрой[24]. Свободная и произвольная манипуляция с плоским изображением в присутствии видимых границ экрана, игровой коллаж образов впрямую перекликаются с «глобальным» зрением современной культуры, уравнивающим все и вся в пространстве игровой относительности; зрением, пресыщенным и экзальтированным одновременно.

Одним из наиболее показательных жанров текущей видеопродукции является видеоклип. По существу это не более чем набор быстро сменяющихся картинок, ритмически организованных музыкальным сопровождением. Клип - микрофильм и «быстрый» коллаж одновременно. Третья пространственная координата в нем практически отсутствует или присутствует крайне опосредованно. Это понятно -

---

[21] Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т.2. М., 1964, с.45.

[22] Арнхейм Р. Кино как искусство, с. 21.

[23] См.: Ямпольский М. Цит. изд., с. 185.

[24] Там же, с. 186.

установка на скоростное потребление визуального калейдоскопа исключает вчитывание в глубину кадра. На первое место выходит скорость.

«Скорость, - пишет Бодрийар, - это экстатическая форма движения. В экстазе больше нет подмостков, нет сцены, нет театра. Но и страсти нет тоже. Она интенсивна, но бесстрастна. Она может только соблазнять, потому что соблазн - это тоже экстатическая форма»[25]. Видеоклип и его выразительные возможности, специфика его восприятия как будто трансформируют эйзенштейновскую концепцию монтажа. На разных этапах своей деятельности Эйзенштейн задумывался над изображением как над носителем пралогических смыслов, над «соблазнением» зрителей аттракционным строением монтажной фразы. В свою очередь видеоклип прибегает к практике чистого «соблазна» - чувственные, эмоциональные реакции Эйзенштейн рассматривал как один из элементов сложного комплекса восприятия, видеоклип же при помощи совершенных аудиовизуальных технологий многократно усиливает лишь экстатическую его ипостась.

Выше мы рассмотрели особенности различных и сосуществующих в настоящее время аудиовизуальных носителей. В то же время наша задача заключается не в определении их особенностей, но, напротив, - в поисках сходства. Здесь можно выделить несколько уровней описания. Уместно, например, напомнить, что повсеместное и широкое распространение видеотехнологий корректирует саму сферу кинопроизводства и вторгается в собственно процесс создания фильма. Так, благодаря видео во всем мире наблюдается возврат к стандартной прямоугольной форме экрана - широкоэкранный и широкоформатный фильмы, будучи воспроизведены на малом экране, выглядят «сжатыми» черными полосами сверху и снизу, а значит, неудобны для видеопотребления. Кинооператоры стараются избегать слишком густых теней и темных тонов, так как на видеокопии они «заваливаются» в нерасчлененный фон и так далее[26].

Следующий уровень описания можно было бы определить как перцептивный. Навыки телевизионного и видеопользования привели к тому, что и киноэкран уже не выглядит «окном в мир». «Кино наполнит наш взор»,- говорил французский киновед-синефил Ж.-Ж.Ориоль, неизменно садясь в первом ряду зрительного зала[27].

Л.Козлов, ссылаясь на мнение кинозрителей старшего поколения, отмечает, что если «в прежние времена» посетители кинотеатров стремились в первые ряды партера, то теперь «они, особенно молодежь, решительно предпочитают сидеть в задних рядах»; что «теперешние зрители гораздо чаще и свободнее разговаривают между собой во время киносеанса, чем это бывало раньше»[28]. В условиях киноэкранного просмотра современный зритель сознательно ищет рамку, ограничение изображения, позволяющие дистанцироваться от происходящего на экране, отстраняться от экранного пространства и потреблять, главным образом, его коллажно-ритмическое поле.

Показательно, что по данным, опубликованным журналом «United States News and World Report», в 1991 году 44 процента зрителей высказались за показ рекламных роликов по ходу демонстрации кинофильмов. 21 процент опрошенных не имели по этому поводу определенного мнения, 35 процентов проголосовали против[29]. Здесь налицо та же тенденция пассивного «партикулярного» восприятия-потребления движущихся картинок, помещенных в условное двухмерное поле экрана.

Наконец, особого внимания заслуживает собственно языковой уровень современного аудиовизуального сообщения. Стирание границ между технологиями приводит, как уже отмечалось, и к выравниванию перцептивной нормы, к сведению восприятия к общему знаменателю. В частности, нивелируется сам способ аналитической организации внутрикадрового пространства.

Возвращаясь к уже упомянутой оппозиции: «Базен - Эйзенштейн», заметим, что монтаж и раскадровка могут служить двум целям - повествовательной и метафорической. В первом случае расчленение экранного пространства преследует драматургическую задачу: то, что показано в кадре в настоящий момент времени, и является значимым для восприятия того или иного фрагмента. В случае метафорической нагрузки дискурса пространственно-временное единство может нарушать-

---

[25] Baudrillard J. - Lotringer S.Forget Baudrillard. - Baudrillard J. Forget Foucault, N.Y., 1987, p. 85 - 86.

[26] См. подробнее: Ямпольский М. Цит. изд.

[27] См.: Трюффо о Трюффо. М., 1987, с. 409.

[28] Козлов Л. Цит. произв., с. 32.

[29] United States News and World Report. 1991, Vol.3, № 8, p. 11.

ся, монтажная фигура - содержать изображения, не относящиеся к действию и повествованию впрямую, но привлеченные извне или замещающие, или дополняющие повествовательный фрагмент. Очевидно, в первом случае мы сталкиваемся с принципом метонимии (смежности), во втором - с принципом метафоры (замещения). При этом одно не исключает другого - сугубо повествовательный дискурс в кино может обладать метафорическим значением, что и дало право Ж.Митри говорить о «фильмической метафоре как особой форме метонимии»[30].

Видеомонтаж приводит к третьему пути. Если в нормативном кино серьезным эстетическим потенциалом обладает взаимодействие повествования (то есть всего, что относится к сфере поведения и взаимоотношения персонажей) и дискурса (то есть сферы выражения, высказывания)[31], то электронный монтаж-коллаж резко это взаимодействие форсирует. По существу видеоклип, рассмотренный нами как предельное выражение видеоэстетики, есть дискурс без повествования, набор аттракционов, не связанных ничем, кроме предполагаемого чувственного резонанса.

Метод пространственной раскадровки, близкий к видеоклипу, все чаще встречается в кино, особенно в его жанровых модификациях. Широко практикуемый ныне метод многокамерной съемки позволяет разбить не только эпизод, а просто проход или проезд на ряд ударных изображений, часто изолированных в пространстве или выделенных суперкрупным планом. К тому же типу «гипертрофированного» дискурса относится частая и не мотивированная ни повествовательной, ни метафорической задачей смена точек съемки - главное, что глаз зрителя получает постоянное раздражение.

Таким образом, современное кино прибегает не к аналитической или метафорической, но декоративной, орнаментальной раскадровке пространства. При этом по мере абстрагирования дискурса собственно повествование упрощается и выпрямляется.

Одним из главных достижений предыдущего этапа кино - периода 60-х - начала 70-х годов - было усложнение нарративной структуры фильма. Авторская режиссура 60-х, впитавшая опыт «нового романа», вводила в повествовательный ряд сложные ассоциативные ходы, разбивала пространственное и временное единство действия, опредмечивала сферы внутренней жизни человека. Рой Армс, написавший в середине 70-х обстоятельное исследование способов повествования в современном кино, пришел к выводу, что оно базируется на «понимании того, что истины двадцатого века не могут быть до конца выражены в формах нарративности, подчиненных правилам девятнадцатого столетия»[32].

Однако конец века реабилитировал линейную нарративность. Повествование в современном кино строится по принципу завершенных эпизодов, логически следующих друг за другом без пространственных или временных девиаций. Здесь видится фундаментальная для современной культуры тенденция к облегчению, адаптации восприятия.

Настоящее исследование не претендует на исчерпывающий анализ аудиовизуальных медиумов. Мы пытались проследить место феномена аудиовизуального на конкретных примерах нормативов пространственного восприятия, наметить его наиболее показательные, на наш взгляд, следствия в контексте сегодняшних культурных процессов.

Предложенную здесь тему нельзя считать исчерпанной еще и потому, что аудиовизуальный прогресс продолжает бурно развиваться и, следовательно, предлагает потребителю все новые и новые средства и технологии.

Логично допустить, что, например, телевидение высокой четкости (ТВЧ), получившее широкое распространение в конце 80-х годов и за счет повышения строчности приблизившее видеоизображение к кинематографическому, обессмысливает предложенную на страницах этой статьи постановку проблемы.

Возможно и так. Однако, как мы пытались показать, пространственное восприятие экранного текста не есть только проблема технического прогресса. Она укоренена глубже - в самой логике исторического развития человечества, вступающего в третье тысячелетие.

---

[30] Митри Ж. Визуальные структуры и семиология фильма. - «Строение фильма» (сб.). М., 1984, с. 43-44.

[31] См: Ямпольский М. Дискурс и повествование. - «Киносценарии». М., 1989, № 6, с. 175.

[32] Armes R. The Ambiguorus image. L., 1976, p. 239.

Анатолий Прохоров

Будущее компьютерной фильмы

Заявка. А может быть, и констатация будущего

В кино пришел звук (пролог)

Классики потому и классики, что они правы всегда.

> *«Заветные мечты о звучащем кинематографе сбываются.*
>
> *Американцы, изобретя технику звучащего кино, поставили его на первую ступень реального и скорого осуществления.*
>
> *В этом же направлении интенсивно работает Германия.*
>
> *Весь мир говорит сейчас о заговорившем Немом.*
>
> *Мы, работая в СССР, хорошо знаем, что при наличии наших технических возможностей приступить к практическому осуществлению удастся нескоро. Вместе с тем мы считаем своевременным заявить о ряде принципиальных предпосылок теоретического порядка, тем более что по доходящим до нас сведениям новое усовершенствование кинематографа пытаются использовать в неправильном направлении»*[1].

Если в эту цитату вместо слов «звучащий кинематограф» или «заговоривший Немой» подставить «новые информационные технологии» или «виртуальные реальности», этот текст прозвучит весьма актуально в любой статье, посвященной компьютерной культуре в экс-СССР.

Простая фраза - «в кино пришел звук» - взятая из популярной прессы 20 - 30-х годов, - означала начало нового этапа в развитии не только кинематографа, но и, как потом обнаружилось, - всей экранной культуры. Сегодня мы можем сказать так же коротко и однозначно: «В компьютер пришло кино» или еще более точно: «В компьютер пришло звуковое кино». Пожалуй, это наиболее простое определение того, что специалисты называют «идеологией мультимедиа в компьютерных технологиях» или просто «мультимедиа компьютерные системы».

Однако, повторяя классиков, приходится сказать: мы, работая в экс-СССР, хорошо сознаем, что при наличии наших технических возможностей приступить к практическому осуществлению «компьютерной фильмы» удастся не скоро. Вместе с тем мы считаем своевременным заявить о ряде принципиальных предпосылок теоретического порядка...

В компьютер пришло кино (следуя логике классиков)

Одно ли и то же означают фразы «в кино пришел компьютер» и «в компьютер пришло кино»? Оказывается, нет. В каждой из них заложена своя концепция, диаметрально противоположная соседней.

Первое утверждение означает, что компьютер понимается в качестве инструмента, который был внедрен в кино как в новую сферу своего применения и обитания. Иначе говоря, компьютер оказался погружен в среду гораздо более широкую, нежели собственно компьютерная. На что способен этот чужеродный в нашей среде инструмент? Ну, например, он создает компьютерные мультфильмы, незаменим при трюковых съемках, успешно используется на ТВЧ (телевидении высокой четкости), его интересно использовать в видеоарте. Он прекрасно зарекомендовал себя в обработке изображения и звука. Однако кинематограф при этом остается кинематографом. Ибо не происходит никаких принципиальных изменений во взаимоотношениях зрителя

---

[1] Эйзенштейн С., Пудовкин В., Александров Г. Будущее звуковой фильмы (Заявка). - Здесь и далее цит. по: Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти т., т.2. М., 1964, с. 315 - 316.

и экрана. То есть не происходит главного и характерного для компьютерных технологий процесса - диалога со зрителем (пользователем). Зритель не может вмешаться в «Звездные войны» или в «Терминатора-2», в замечательные компьютерные мультфильмы Дж.Лассетера или в «Парк Юрского периода» С.Спилберга. «Компьютеризованное кино» остается искусством монологическим.

«В компьютер пришло кино» - принципиально иная постановка вопроса. Здесь уже кино - тот инструмент, который погружен или вовлечен в среду нового для себя применения и обитания. Так же кардинально меняется и вопрос, что может сделать кино как инструмент в мире компьютерных технологий, компьютерной культуры.

С точки зрения компьютерной сферы, история повторяется с точностью до наоборот. В привычную для дисплея «письменную» среду, то есть в среду изменяемых «гибких» вербальных текстов, неожиданно пришла визуальная образность. И в этом смысле возникшая ситуация парадоксально обратна появлению звука (и прежде всего звучащей речи) в кинематографе. Там визуальный ряд был неожиданно обогащен появлением звуков и устной речи, а здесь - наоборот - письменный текст (иными словами, письменная речь) неожиданно оказался обогащенным фото- видеовизуальностью. Поэтому тут самое время вернуться к заявке «Будущее звуковой фильмы».

«Современное кино, оперирующее зрительными образами, мощно воздействует на человека и по праву занимает одно из первых мест в ряду искусств.

Известно, что основным и единственным средством, доводящим кино до такой силы воздействия, является ***монтаж****.*

Утверждение монтажа как главного средства воздействия стало бесспорной аксиомой, на которой строится мировая культура кино. [...]

Поэтому для дальнейшего развития кинематографа значительными моментами являются только те, которые усиливают и расширяют монтажные приемы воздействия на зрителя».

Теперь позволим себе провести параллель и, перефразируя классиков, высказать несколько, на наш взгляд, достаточно банальных утверждений относительно современного состояния компьютерных технологий.

Современный компьютер, оперирующий зрительными образами, мощно воздействует на человека и по праву занимает одно из первых мест в современной культуре.

Известно, что основным и единственным текстом, доводящим компьютер до такой силы воздействия, является ***диалог*** *пользователя с изображением на компьютерном экране.*

Утверждение диалога как главного средства воздействия стало бесспорной аксиомой, на которой строится мировая культура «компьютографа».

Поэтому для дальнейшего развития компьютерной субкультуры значительными моментами являются прежде всего те, которые усиливают и расширяют диалоговые приемы воздействия на зрителя (то есть расширяют общение компьютера с пользователем).

Краткий комментарий

Мы выделяем аналогию «монтаж - диалог» и тем самым утверждаем диалог как столь же ключевой элемент в риторике «компьютографа», каким стал монтаж в риторике кино. Следовательно, можно перечитать классические работы по языку кино, почерпнув там новое понимание роли диалога в среде «искусственного общения». Однако при этом было бы полезно найти компьютографические аналогии и другим базовым элементам, примерам и фигурам риторики.

Но вот вопрос: выдержат ли остальные положения «Заявки» классиков эту первую аналогию и позволят ли найти новые?

«Звук - обоюдоострое изобретение, и наиболее вероятное его использование пойдет по линии наименьшего сопротивления, то есть по линии ***удовлетворения любопытства****. В первую очередь - коммерческого использования наиболее ходового товара, то есть* ***говорящих фильм****. Таких, в которых запись звука пойдет в плане натуралистическом, точно совпадая с движением на экране и создавая некоторую «иллюзию» говорящих людей, звучащих предметов и т.д.*

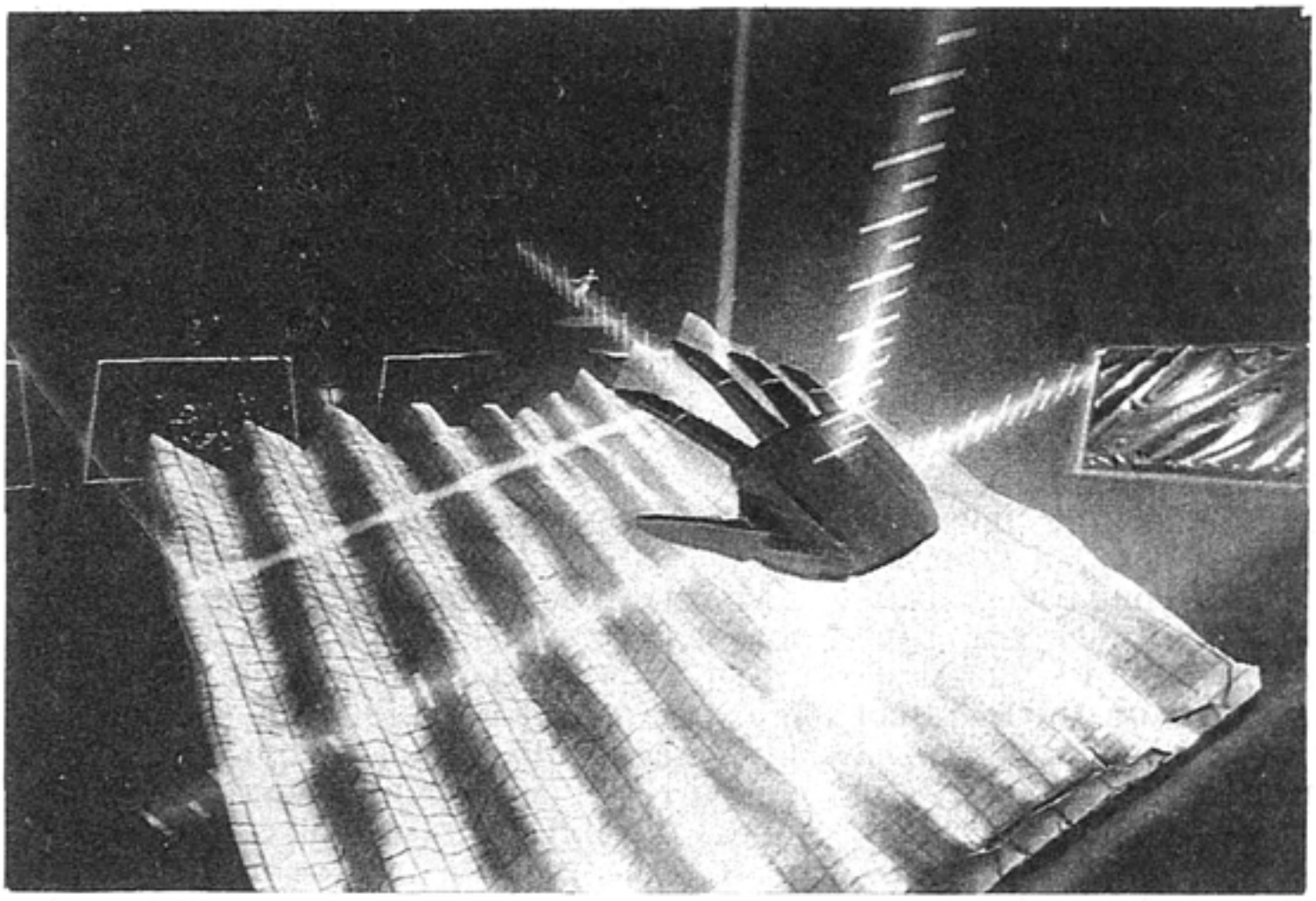
Первый период сенсации не повредит развитию нового искусства, но страшен период второй, который

наступит вместе с увяданием девственности и чистоты первого восприятия новых фактурных возможностей, а взамен этого утвердит эпоху автоматического использования его для «высококультурных драм» и прочих «сфотографированных» представлений театрального порядка. Так использованный звук будет уничтожать культуру монтажа».

Итак: как только появляется некое технологическое новшество, то сперва воспроизводится именно та его функция, которую нововведение всегда выполняло, так сказать, «на старом месте» в социокультуре.

Сегодня по аналогии с «эпохой автоматического использования сфотографированных представлений театрального порядка» возникла эпоха автоматического использования кинопроизведений на видео (home video), лазерных дисках (CD) и даже на *интерактивных* лазерных дисках (CD-ROM, CD-I), специально приспособленных именно для интерактивных произведений культуры. Кардинальная технологическая смена носителя изображения осталась практически незамеченной, и функция кинофильма на новом носителе осталась ровно той же, какой она была и ранее, но с единственным дополнительным удобством: фильмы стали доставлять на дом, словно обед из домовой кухни.

Отчетлив и аналогичен вывод: такое использование кинофильма новыми технологиями уничтожает культуру диалога пользователя с экраном. Так оно и оказалось в действительности. Обратим внимание на наш видеомагнитофон, призванный доставить фильм на дом. Каковы возможности нашего диалога с ним, то есть с фильмом, «упакованным» в него»?



«Косильщик лужаек», режиссер Бретт Леонард. 1991

Мы можем его включить или выключить, найти нужный фрагмент фильма, перемотать кассеты вперед и назад. Вот и весь диалог... Не правда ли, он обладает некоторыми чертами директивности и жесткости?

Современные возможности мультимедиа рождают среди прочих и такой вопрос: а как строить диалог не с вербальным текстом на дисплее, а с визуальным образом? Возникает некоторая принципиальная неравнозначность диалога: человек обращается к компьютеру, используя речь в обоих ее вариантах - это либо письменная речь (он печатает вопрос на клавиатуре компьютера), либо устная речь (поскольку близится то время, когда компьютеры будут управляться голосом человека). Со стороны же компьютера ответом является визуальный образ, возникающий на экране. И диалог как бы

«хромает»: вопрос задается в вербальной (словесной) форме, а ответ приходит в визуально-образной. Возможно ли «уравновесить» диалог[2]? Как ни смешно, такая технологическая возможность весьма интуитивно была найдена. Однако совсем в иной среде и совсем на другом уровне. Были сконструированы и опробованы так называемые «виртуальные реальности», в которые человек попадает с помощью стереоскопической компьютерной «кинокамеры», генерирующей стереоизображение иллюзорного мира, и специальных фантомных перчаток, которыми он может «ощупывать» фантом-предметы. В этом случае человек попросту погружается в некое виртуальное (то есть мнимое, несуществующее) пространство с расположенными там мнимыми объектами и персонажами.

Именно в «виртуальных реальностях» у человека появляется возможность не только видеть или слышать, что там происходит - разумеется, на иллюзорном уровне, - но и тактильно ощущать эти иллюзорные предметы. И тогда диалог между человеком-зрителем и виртуальной средой обитания переходит на поведенческий уровень. Посудите сами, «запросом» становится прямое человеческое действие в этой виртуальной реальности, ответом же является реакция виртуальной среды на это действие. Например, человек хочет передвинуть стоящий «там» стул, берется за его спинку, чувствует ее пальцами и... стул передвигается. То есть среда отвечает человеку адекватно - поведением предмета в ответ на поведение его руки.

«Смерть ей к лицу», режиссер Роберт Земекис. 1992

Итак, с помощью новейших технологий и на куда более глубоком, чем вербальный или визуальный, уровне - на уровне *поведения* бывшего зрителя - возможно восстановление органики, адекватности и равновесия диалога, о которых говорили классики, но одновременно же это сдвигает «компьютерную фильму» в сторону натурализма и иллюзии, то есть в ту сам ую сторону, о которой они же и предупреждали.

Поэтому мы продолжаем двигаться по «Заявке»:

> *«Только* ***контрапунктическое использование*** *звука по отношению к зрительному монтажному куску дает новые возможности монтаж-*

[2] Заметим, что еще недавно диалог «человек - компьютер» был отчетливо уравновешен по знаковому материалу: человек набирал письменный текст на клавиатуре, и на экране ему высвечивался ответ в письменном же виде. Все было просто, пока в компьютер не пришло кино...

ного развития и совершенствования.

Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами.

И только такой «штурм» дает нужное ощущение, которое приведет впоследствии к созданию нового оркестрового контрапункта зрительных и звуковых образов».

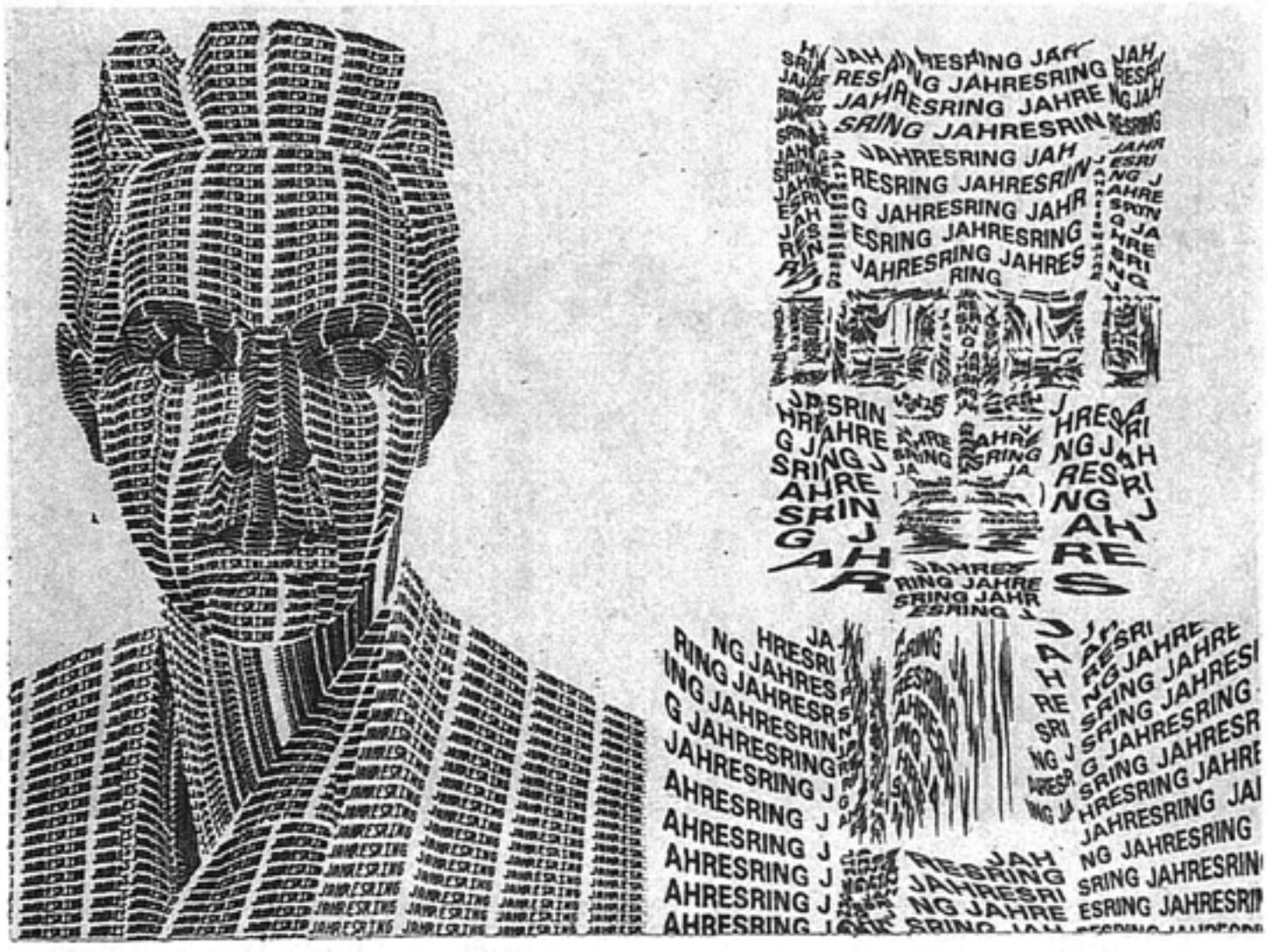
А что сегодня в новых экранных технологиях? Напомним, что если у классиков «в кино пришел звук», то у нас в вербальный текст, господствовавший на экране компьютера, пришло движущееся изображение. Тем самым она - визуальная образность - выполняет в компьютере роль, подобную той, которую играл звук, пришедший в немое кино. Поэтому аналогичным «Заявке» требованием или предложением могло бы быть следующее:

Только контрапунктическое использование визуальной образности по отношению к компьютерному письму (вербальному тексту на дисплее) дает новые возможности развития и совершенствования диалога.

Первые опытные работы с «кино» (то есть с визуальной образностью) в компьютерных средах могут быть направлены в сторону его резкого несовпадения - так сказать, «диалогового напряжения» - с компьютерным письмом (с вербальным текстом на экране).

Краткий комментарий

Этот пункт утверждений-аналогий отнюдь не столь прост, как предыдущие. Ну, например, вовсе не очевидно, как понимать контрапункт не в соотнесении с монтажом (что привычно для кино), а с диалогом (что непривычно даже для лингвистики интертекста).



Томас Байрле. «Портрет Удо Кока» (компьютерная графика)

История взаимодействия вербального текста (письма, левополушарной образности) и изображения (рисунка, правополушарной образности) напоминает своеобразные «качели», где перевешивает то письмо (книга с иллюстрациями), то изображение (картина с подписью, немое кино с титрами).

Удастся ли компьютерным носителям организовать такую знаковую среду (не будем забывать, что компьютер - это отнюдь не машина, а «всего-навсего» новая, еще непривычная для традиционной куль-

туры знаковая среда, параллельная письменности), в которой письмо и подвижное изображение были бы сбалансированы в своей дополнительности? Кто знает...

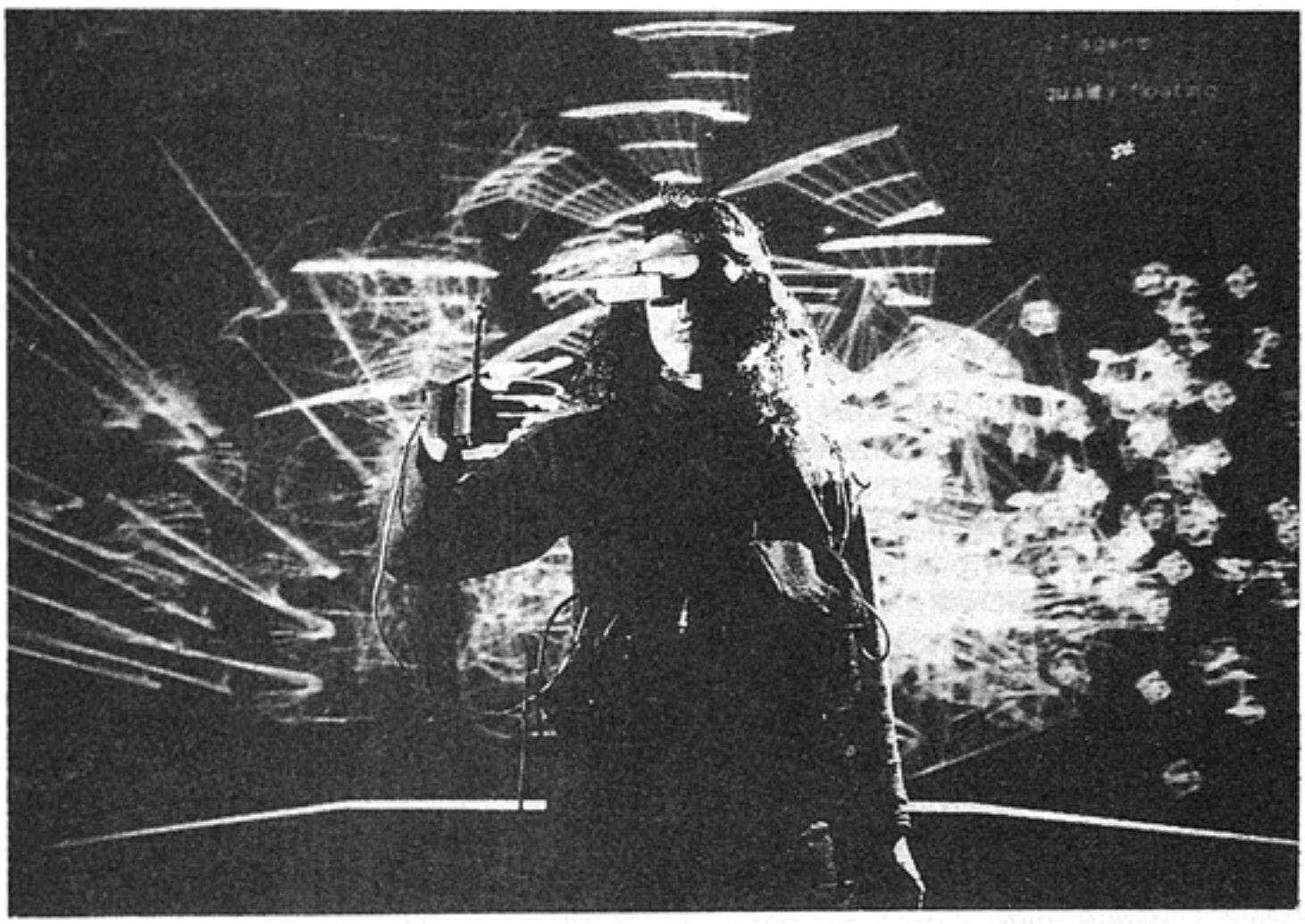
Поэтому читаем классиков далее.

«Новое техническое открытие не случайный элемент в истории кино, а органический выход для культурного кинематографического авангарда из целого ряда тупиков, казавшихся безвыходными.

***Первым тупиком** следует считать надпись и все беспомощные попытки включить ее в монтажную композицию как монтажный кусок (разбивание надписи на части, увеличение или уменьшение величины шрифта и т.п.).*

***Вторым тупиком** являются объяснительные куски (например, общие планы), отяжеляющие монтажную композицию и замедляющие темп.*

С каждым днем усложняются тематика и сюжетные задания - попытки разрешения их приемами только «зрительного» монтажа приводят либо к неразрешимым задачам, либо заводят режиссера в область причудливых монтажных построений, вызывающих боязнь зауми и реакционного декаданса».



«Виртуальное помещение» (компьютерная инсталляция)

А что сегодня в новых технологиях в плане тупиков и неразрешимых задач?

Прежде всего отметим поразительное совпадение классического и современного проблемного материала, о котором говорится в «первом тупике». Речь идет о конфликте между письменным текстом надписей и изображением. Но ровно такая же конфликтная ситуация существует сегодня на дисплее между вербальным текстом и кино- видео- фотообразом.

С каждым днем усложняются тематика и сюжетные задания для компьютерных игр, обучающих и сервисных программ, интерактивных фильмов, интеллектуально поддержанных средств телекоммуникации и телеэкспертизы. Сегодня на Западе не только технологическим, но и *сервисным* (в том числе и в индустрии развлечений и образования) новшествам несть числа. И ровно так же, как классиков настораживали попытки решить эти сюжетные задания «приемами только «зрительного» монтажа», так и нас сегодня настораживает общая тенденция, принятая среди разработчиков компьютерных систем и математического обеспечения, работать в узких рамках, так сказать, «вербального монтажа», то есть внутрикадрового монтажа фрагментов письменного текста, одновременно представленных на экране, который является основой так называемого «оконного интерфейса».

Разумеется, не так просто переосмыслить и воспринять глубинную идеологию киномонтажа, помещенного к тому же в абсолютно чуждую для него интерактивную среду вербального текста на дисплее. Однако системные программисты и программные разработчики должны понимать, что вне поля притяжения кинематографа, вне богатств, накопленных его языком и средствами выразительности, невозможно решать крайне сложные проблемы временного строения «мягких» (то есть работающих в интерактивном режиме) аудиовизуальных текстов.

Что касается «второго тупика», связанного с «объяснительными кусками» фильмов, снятыми на общих планах, то эта проблема сегодня является одной из актуальнейших для разработчиков интерфейса новых поколений. Действительно, сегодня существование массивных статичных «объяснительных кусков» любой программы (так называемые «меню» и тому подобное) с множеством не вполне отчетливых «кнопок» на экране крайне замедляют темпы работы пользователя с программой, порождают его отторжение от нее.

Незаметно мы подошли к последнему положению «Заявки», которое особенно необычно по форме и интересно по современности своего пафоса:

> *«**Контрапунктический метод** построения звуковой фильмы не только не ослабляет **интернациональность** кино, но доведет его значение до небывалой еще мощности и культурной высоты.*
>
> *При таком методе построения фильма не будет заперта в национальные рынки, как это имеет место с театральной пьесой и как это будет иметь место с пьесой «зафильмованной», а даст возможность еще сильнее, чем прежде, мчать заложенную в фильме идею через весь земной шар, сохраняя ее мировую рентабельность».*

Что касается первого абзаца, то он с очевидностью справедлив и для новых технологий: приход кино - подвижного изображения - в компьютер не только не ослабляет интернациональность компьютерного текста (ранее опиравшегося исключительно на знание естественного, то есть конкретно русского, английского, китайского и так далее языков), но и - «доводит его значение до небывалой еще мощности и культурной высоты».

Почти тривиально утверждение, что при появлении в компьютере визуальной образности он вырывается из рамок национального рынка, но сейчас нас гораздо больше волнует другое, почти ироническое предвидение, заключенное в последней фразе «Заявки».

Вспомним, как Джордж Лукас после выпуска сериала «Звездные войны», который еще в киноварианте принес невиданные прибыли, сосредоточил все свое внимание и энергию на последующем выпуске большой серии компьютерных игр на основе «Звездных войн». Последняя из них - «X-wings», выпущенная в апреле прошлого года, как свидетельствует журнал «Ньюсуик», только за полмесяца была продана в более чем полумиллионе копий. Сейчас становится понятно, что прибыли, заложенные в «Большом Кино», меркнут, как звезды в свете Луны, от продажи компьютерных игр и аренды компьютерных автоматов, поставленных в любом баре и прачечной.

Оказывается, компьютерная игра сегодня - это действительно уникальная «возможность еще сильнее, чем прежде, мчать заложенную в фильме идею через весь земной шар, сохраняя ее мировую рентабельность». Ничего не скажешь: классики на то и классики...

Хочу лишь прокомментировать ныне образующуюся ситуацию в индустрии развлечений, которая не очень приятна апологетам игрового кино. Сегодня игровое кино отчетливо стало всего-навсего огромной и дорогостоящей - но стоящей того! - рекламной компанией к последующей продаже компьютерных видеоигр, игрушек и прочих предметов индустрии развлечения, сделанных на основе персонажей и идеи фильма. На эти «вторичные товары» и обращается основное внимание финансистов, вкладывающих деньги в кино, но отлично усвоивших, что именно «постпродукция», паразитирующая на популярности киноперсонажей, принесет им основные прибыли. Несколько странная ролевая метаморфоза игрового кино... Зато предначертанная классиками!

Джулиано Фиорини-Роза

Движение кибер-панк и будущее виртуального кино

«Кинематограф по сю и по ту сторону электронной образности» - так назывался международный симпозиум, организованный Гуидо Аристарко в 1986 году в римском университете Ла Сапиенца. С тех пор видеоэлектронные технологии продолжали быстро развиваться, что, впрочем, отнюдь не всегда сопровождалось своевременным их осмыслением. А потому теоретические выкладки американского специалиста по аудиовизуальным языкам Джина Янгблада, во многом предвосхитившие дальнейшее развитие событий, теперь привлекают особое внимание всех тех, кто, с трудом избегая общих мест, развернул в кино и в специальной литературе большую полемику о виртуальных реальностях и движении кибер-панк. Эта статья не есть перечисление всех возможных аспектов проблемы. Эта статья должна обозначать отправную точку для всякого, кто в обозримом будущем заинтересуется проблемой общения, основами общения, то есть новыми системами коммуникации.

Для начала мне хотелось бы просто перечислить некоторые явления, тесно связанные с движением кибер-панк и существованием виртуального универсума. Это и современная американская фантастика (Гибсон, Стерлинг), и андеграундные течения, противостоящие существующему политико-экономическому укладу, и успехи промышленности в области видеоигр, и музыка «рэп», и граффити, и комиксы, и сверхтехнологичные фильмы вроде «Терминатора-2». Речь не идет, конечно же, о поисках внетекстуальных связей всего вышеперечисленного: хорошо бы просто не захлебнуться в этих бескрайних потоках информационной магмы, столь отличных друг от друга, что с трудом веришь словам о происхождении их из одного и того же кратера.

Ограничимся лишь двумя примерами: американские писатели, занимающиеся «научной фантастикой», всегда отрицали свою принадлежность к культуре кибер-панк, утверждая, что всего лишь пишут книги. Изобретатель первой виртуальной машины Джерон Ланьер сначала ориентировался на весьма прикладные интересы НАСА, а потом работал для промышленников, производящих видеоигры, ни в том, ни в другом случае не думая о создании нового мира.

И вот я принимаю правила игры. Предположим, что я первый человек, пожелавший войти в это коммуникационное поле, где связи разнонаправлены, а не линейны. Я - часть информационной сети, способной в любую минуту распространиться на что угодно и на кого угодно, сети, позволяющей кому угодно в реальном времени вторгнуться в конструируемые мною тексты. Я пишу на компьютере «Макинтош» и знаю, что то, что я пишу, рано или поздно станет буквами на бумаге. Но пока я могу позволить моей фантазии вообразить вторжение многих людей в мой текст и обогащение моего текста чужими мыслями. Впрочем, возвращаясь к реальности, я понимаю, что пока общаться могу лишь с Янгбладом, выступавшим на упомянутом выше конгрессе. Я надеваю виртуальный шлем, слышу шум виртуального пространства и в числе прочего слышу голос Янгблада, который необходим мне, как карта для мореплавателя.

1. Компьютер - это самая мощная из всех до сих пор изобретенных систем коммуникации.

Я вижу на мониторе перечень виртуальных пространств, в которые могу войти. Возможно, там уже путешествует кто-то. Я выбираю себе мир и надеваю шлем.

«Cinema nuovo», 1993, № 2.

2. Виртуальный инструмент заменяет вещи правилами существования вещей. Никакой аутентичности не существует в виртуальном мире, в этой галактике симулякров и симуляций, самоопределяющихся и устанавливающих свои причинно-следственные связи.
Я только что надел шлем. То, что я вижу, слышу и ощупываю, не есть лишь инертная картина, представляющаяся мне. Наоборот, это нечто, на что я могу активно воздействовать и что активно воздействует на меня. Это пространственно-временной континуум, похожий на тот, что возникает во сне: войдя в него, я могу осуществлять самые древние и великие мечты человечества, я могу, например, летать или проходить сквозь плотные объекты. Я пытаюсь освоиться в этом созданном компьютером пространстве и, освоившись, начинаю действовать. Компьютер отличается от видео тем, что я ощущаю себя не вне, а внутри образов, создаваемых работающей программой. Кроме того, создаваемый компьютером мир трехмерен и я могу трогать существующие там объекты, рассматривая их с разных сторон.

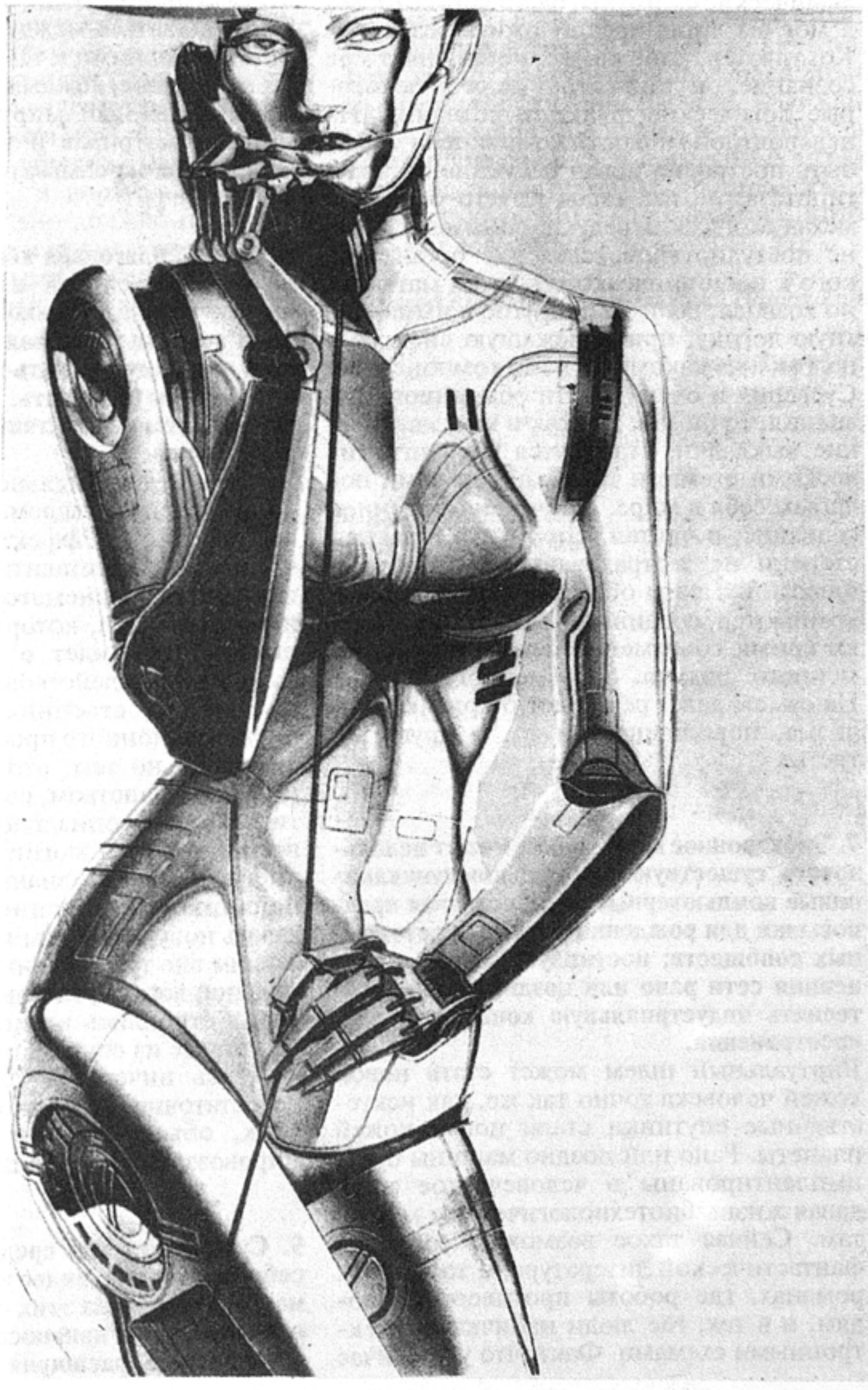
3. Универсальная машина, компьютер есть средство коммуникации, способное динамически симулировать характеристики любого другого средства коммуникации, включая физически невозможные. Компьютер сможет заключить в себе все медиа, став таким образом первым мета-медиумом.
Я воспринимаю себя так же, как в реальности. Я вижу проекцию моей руки, действующей в искусственном пространстве в полном соответствии с тем, как действует моя биологическая рука в пространстве материальном. Два мира - виртуальный и материальный - входят в контакт между собой. Я могу созерцать обе реальности сразу, свободно решая, хочу ли я находиться внутри искусственной реальности или вне ее. Виртуальная маска позволяет мне видеть искусственный мир изнутри, виртуальная перчатка дарит мне тактильные ощущения, рождаемые эти миром.

4. Компьютерный образ - это разновидность фотографии, рассматривающей реальность не как то, что описано, а как самое описание.
Виртуальный мир, созданный компьютером, не есть для меня просто эффект реальности, подобный тому, к которому мы привыкли в случае кино или телевидения, - это не просто трехмерное изображение. Виртуальные объекты, разумеется, не материальны, но это отнюдь не мешает мне воспринимать их как объективную реальность. Беря их в руку, я испытываю все связанные с ними тактильные ощущения, поскольку виртуальная перчатка стимулирует соответствующим образом нервные окончания на моей руке.

5. Симулякр не нужно считать дурной копией. Более того - это автономная сила, способная перевернуть всю систему виртуальных искусств.
Мое тело, соприкасаясь с искусственными объектами, вполне возможно, столкнется с неведомыми ранее проблемами восприятия мира (реального или виртуального, не важно) и существования в нем. Но опыт путешествий в киберпространстве приведет меня в не столь уж далеком будущем к чему-то сравнимому лишь с новой коперниковой революцией.

6. Ученые пытаются открывать законы мироздания, изучая мир таким, каким он нам представляется. В отличие от них, программисты устанавливают законы мироздания, что и позволяет их компьютерам творить новые миры. Симулякры, таким образом, есть не что иное, как чистые идеальные законы, эти миры конструирующие.
Мой способ восприятия не назовешь теперь ни картезианским, ни механистическим. Я вновь обретаю смысл, клетки моего тела становятся, кроме всего прочего, еще и электронными микросхемами, благодаря чему я могу сконструировать новую и неожиданную систему чувств, восстановив, например, способы коммуникации, характерные для давно прошедших эпох и, казалось бы, разрушенные индустриальным обществом.
Парадоксальным образом путешествия в виртуальной реальности, направленные на изучение объективного физического

универсума со всеми его цветами, шумами, тактильными ощущениями, а в скором времени и запахами тоже, направляют науку по такому пути, на котором обыденное сознание может обратиться к физическим объектам напрямую, минуя существующие ныне изощренные технические и формальные математические методы. Теперь, летая в виртуальном пространстве, я могу попробовать взять в



руку молекулу и попытаться соединить ее с другой молекулой, физически ощущая возникающие между ними силы притяжения или отталкивания, и на простом опыте выяснить, возможно ли вообще такое соединение. Мне не нужно теперь учить химические формулы, благодаря которым я мог бы лишь предположить результат. Компьютер, конечно же, не заменяет мое сознание, он лишь берет на себя некоторые логические функции сознания. На невероятной гибкости компьютера может быть построена новая редукционистская гипотеза, не имеющая ничего общего с механистическим редукционизмом, то есть не постулирующая сведение органического к неорганическому, духа к материи, но возводящая и то, и другое в имманентную логику, принадлежащую системе в целом, а не какому-то из ее компонентов. Суеверия и очевидности обыденного сознания, точно так же, как и математические выкладки, становятся парадигматическими схемами того, как мы сами полагаем себя в мире. Причем и обыденное сознание, и чистая математика в равной степени не застрахованы от ошибок и иллюзий. Таким образом, телевидение и компьютер, соединяясь вместе, порождают кризис современного человека, современного сюжета, современного знания. На самом деле, речь идет о кризисе дуализма, породившего и то, и другое, и третье.

7. Электронное кино вполне может использовать существующие уже коммуникационные компьютерные сети, создавая предпосылки для рождения реальных автономных сообществ; постиндустриальная концепция сети рано или поздно должна вытеснить индустриальную концепцию распространения.

Виртуальный шлем может стать новой кожей человека точно так же, как искусственные спутники стали новой кожей планеты. Рано или поздно машины будут имплантированы в человеческое тело, давая жизнь биотехнологическим мутантам. Сейчас такое возможно только в фантастической литературе, и то не в тех романах, где роботы противостоят людям, а в тех, где люди напичканы электронными схемами. Факт, что уже сейчас информатика привела диалогическое общение к кризису, возникающему в силу того, что машина до сих пор остается не более чем посредником. Виртуальные системы позволят разным людям входить в одни и те же миры одновременно. То есть многие люди, соединенные в сеть, могут общаться между собой и манипулировать одними и теми же объектами. И самое главное, каждый может вторгнуться в искусственный мир другого, бесконечно пересматривая и усложняя смыслы этого мира на самых разных уровнях.

8. Только благодаря компьютеру кино может открыться для нашей деятельности внутри образа, только благодаря такому кино возникает возможность конструировать или симулировать миры, которые нам хотелось бы познавать. Таким образом, мы пересоздаем себя, становясь исследователями миров.

Яркость и увлекательность видения внутри виртуального шлема превосходят всякие ожидания. Эффект несравним с тем, что могут предоставить мне печать, телевидение или кинематограф. Речь уже не идет об образах, которые нужно воспринимать, речь идет о мире, с которым нужно взаимодействовать. Таково бытие киберпутешественника, исследователя информационного пространства, которое замечательно тем, что является последним пространством, свободным от политического и социального контроля. Современные технологии, как видим, могут вмещать в себя знания, свободные от причинно-следственных связей, могут давать новую жизнь мировоззрениям, лежащим вне традиционной западной формальной логики, мировоззрениям, на которых строились великие культуры, вытесненные из современной Европы. Слова здесь ничего не значат или значат недостаточно, а стало быть, есть другой язык, объединяющий расы, культуры, мировоззрения, традиции.

9. Существует три средства делать кино: собственно кино, видео и компьютер. Разумеется, каждое из этих средств имеет свои особенности и привносит в теорию кино что-то новое, расширяя наши представле-

ния о том, чем кино является или могло бы являться.

Если кроме виртуального шлема я надену еще и виртуальный комбинезон, то желание воспринимать рассчитанные на катарсис образы с теле-, видео- или киноэкрана отпадает у меня совершенно. Я смогу в полной мере - физически и эмоционально - участвовать в любого рода событиях: летать, сражаться лицом к лицу с врагом, разгуливать по несуществующим планетам, быть участником мультфильма, заниматься любовью, убивать. Любое действие, совершенное в виртуальном мире, вовсе не обязательно должно повлечь за собою привычные и прямые последствия. Объекты, с которыми я сталкиваюсь, лишаются своей онтологической основы. Здесь, в киберпространстве, последствия событий определяются лишь правилами языка, в которых мы живем, лишь определенными интерпретационными парадигмами.

Летая в бесконечном виртуальном мире, влекомые бесконечной жаждой познания, не мы тем не менее определяем смысл создающихся вокруг вещей и явлений. Есть нечто, конструирующее парадигмы мышления, суждения, расчета, надежды, нечто имманентное нашей деятельности, нечто проявляющееся в языковых играх, создающих виртуальные пространства и детерминирующих смысл выбора, который мы делаем в жизни.

Перевод с итальянского Валерия Панюшкина

Якоб Аугштейн

На вилле секс запрещен

Я вхожу на виллу. Слышу, как открывается дверь, затем, как закрывается - без малейшего к ней прикосновения. Я в прихожей; кроме меня здесь еще девять других посетителей, но никто не наступает друг другу на ноги. Сразу справа столовая, как и указано на плане. Без него я бы здесь заблудился. Я иду налево в кухню. Снова стучат двери. В холодильнике, на который я сразу обращаю внимание, никого нет. Я сажусь в него и жду. Если кто-нибудь сюда ко мне придет, мы спокойно поболтаем о жизни. Мы уютно устроимся в морозильной камере и будем беседовать. Только что мне представилась какая-то симпатичная девушка, назвавшись «звездочкой». Может, она заглянет...

Жаль только, что мы не сможем сблизиться: этот визит на виллу, это «замороженное» свидание лишь телефонная иллюзия. В действительности я все еще сижу за своим письменным столом и держу в руке телефонную трубку: вилла - это виртуальная реальность[1], созданная гамбургской фирмой потребительских товаров, предоставляющая возможность любому желающему наносить визиты по телефону. Каждая минута, проведенная мной в этом трехэтажном аудиомире, стоит мне, правда, 1,15 нем. марок - а сегодня это запросто может вылиться в час или два. Вилла - продукт новой техники и нового рынка.

Сверхпространство по телефону, в котором гость превращает самого себя в игрушечную фигурку, в этом мире дигитальной[2] виртуальности придает телефону совсем новое, третье, измерение. Многие миллиарды единиц объема информации, заложенные во множество компьютеров, связанных друг с другом, «создают» дом, звуки, комнаты и двери - только «посетители» ненастоящие. Тот, кто знает правильный номер и обладает новой моделью телефона, может, нажимая клавиши, передвигаться по вилле, которая открыта в Германии для «посещения» желающими.

Чтобы прокладывать себе путь по этому дигитальному миру, «вилланавту» нужен план. Получить его можно или вместе с пиццей - трюк маркетинга, которым очень гордятся творцы, - или заказав по почте. Блуждание без плана бессмысленно: на вилле 16 комнат, лифт, два туалета, сад, балкон, каземат, терраса, теплица и курятник.

Контакт можно иметь с любым гостем, находящимся в том же помещении. Беседы на вилле как радиосвязь: никто никого не может перебить или вмешаться в чужой разговор [...].

Виртуальный социальный центр, для которого было предусмотрено название «Вилла Кунтербунт»[3], спланирован гамбургскими дельцами Штеффеном Вернери и Андре Шноором. Благодаря кражам компьютерных сведений в различных фирмах, имена Вернери и Шноора широко

«Suddeutsche Zeitung», 1993, ноябрь.

[1] Виртуальная реальность - новый тип аудиальной или аудиовизуальной реальности, существование которой де-факто метафорически противопоставляется ее существованию де-юре (то есть в рамках уже узаконенных культурой форм восприятия). Под виртуальной реальностью сегодня весьма расширительно понимаются новые формы искусственно созданной иллюзорной аудиальной или аудиовизуальной реальности, попадая в которые человек может общаться с другими попавшими сюда людьми, а также с «обитающими» здесь фантомными персонажами. - Прим. ред.

[2] Дигитальный - цифровой, отцифрованный. «Отцифровка» - способ записи информации с помощью так называемых цифровых кодов, которые применяются в современной электронике вместо традиционного для радио и телевещания метода использования «аналового» сигнала. Подобный переход от аналового метода к цифровому коду позволяет с технологической стороны невообразимо увеличить объемы и скорости передаваемой информации, а также добиться практического отсутствия искажений. Сегодня дигитальный (цифровой) способ записи информации является технологической основой практически всех аудиальных и визуальных бытовых (сервисных) систем нового поколения: сотовых радиотелефонов, компакт-диск-плейеров, видео-диск-плейеров, интерактивных дисков, TV высокой четкости, видеокомпьютерных систем и т.д. - Прим. ред.

[3] Кунтербунт (Kunterbunt) - ералаш, неразбериха, беспорядок. - Прим. ред.

известны: за «браконьерство» в электронном мозге концерна «Филипс» Вернери в 1987 году два месяца просидел в предварительном заключении во Франции.

Сегодня Вернери, бывший президент клуба Компьютерного Хаоса, интересуется только оборотом капитала: по поручению «Фленсбургского экспортного дома» (как благородно именуется торговля сексуальным товаром Бите Узе) Вернери и Шноор создали виртуальный мир, в котором человек может получить удовлетворение своих желаний, - «Хрустящий остров». Это дело оказалось настолько успешным, что Северный Секс -Мультимиллионер выделил в распоряжение дизайнеров виртуальных реальностей два миллиона марок.

«Мы не хотели зависеть от сексбизнеса» - признается Шноор. С помощью ноу хау «Хрустящего острова» и на деньги Бите Узе была создана вилла: «Первый мир аудиопереживаний», - как с гордостью провозглашают Шноор и Вернери, - «место в нирване, которое существует по законам государства».

На самом деле вилла - это некая смесь из Юношеского центра, Жилищного Сообщества и Службы Надзора. Тот, кто направляется от курятника к туалету в поисках собеседника, никогда не знает, подслушивает его на другом конце провода один из ста двадцати добровольных и четырех оплачиваемых работников органов безопасности или нет. Горе тем, кто здесь, сохраняя свою абсолютную анонимность, позволяет себе скабрезности. Нарушителей тут же отключают, а они этого даже не замечают. Они преспокойно могут продолжать беседу дальше, но их уже никто не слышит. Если с одного из частных компьютеров, которые могут прослушиваться всеми гостями виллы, идет информация, не устраивающая служащих всей этой системы, информация перекрывается. «Ясное дело, здесь господствует цензура», - признается откровенно мониторщик Карстен Альбрехт.

Карстен слеп, как и многие клиенты виллы. «Для слепых весь мир, как вилла», - говорит Айрис Фрховски, которая под псевдонимом Дремлющая Дино с августа работает мониторщицей на Гамбургском коммутаторе.

Проект, который в апреле 1992 года ограничивался еще только Гамбургом, для многих клиентов стал быстрым и беспроблемным способом заводить знакомства. «На вилле это просто легче», - говорит Айрис, хотя сама же с удивлением замечает: «Конечно, можно было бы знакомиться с людьми где угодно». Контакты, завязавшиеся на вилле, можно продолжить потом и в реальном мире. Дремлющая Дино, которая в обычной, внетелефонной жизни работает на почте, познакомилась со своим другом на вилле. Как и в настоящей реальности, здесь создают «общий семейный очаг», спорят «о настроении в доме». Клиенты виллы называют себя ее «обитателями».

Телефонную трубку в любой момент можно положить на рычаг. Если позвонившему не нравится публика в одной комнате, он может уйти в другую. Но в отличие от реальной жизни никаких потерь, никаких обязательств. Вилла - это как компьютерная игра: если не ладится, можно начать все сначала. Число шансов не ограничено. «Вилла превращает в наркоманов». У Айрис Фрховски на этот счет нет никаких иллюзий.

Айвер Хенд, руководитель лаборатории терапии Гамбургской университетской клиники, считает, что людям с обостренным чувством социальной напряженности, неуверенности, которые чувствуют себя разочарованными жизнью, «грозит оказаться как бы во взвешенном состоянии, то есть неспособными к нормальным социальным контактам». И такие люди приходят на виллу, как говорит Айрис Фрховски, «вновь и вновь ежедневно, на час, на два и ищут кого-нибудь, чтобы поболтать». Сильвия Роэ, мать двоих детей, по прозвищу Цветочек с миндалевидными глазами, так долго участвовала во всем этом, пока, по мнению ее мужа, водителя экскурсионного автобуса, дело не зашло уж слишком далеко. Послав последний привет «любимым обитателям виллы», Сильвия Роэ навсегда распрощалась со своей игрой.

На вилле введены «предохранительные меры защиты потребителя»: завсегдатаи, обязанные регистрироваться поименно, имеют право ежедневно пребывать на вилле максимум 180 минут, - что составляет 200 марок в день! «Тот, кто хочет больше, должен заявить об этом в письменной форме», - говорит Вернери.

При таких роскошных доходах неудивительно, что вилла в скором времени должна расшириться за счет чердачного помещения. Если в будущем мощности, которые сейчас позволяют одновременно звонить только 60 абонентам, увеличатся, откроются новые возможности.

Во всяком случае, у мониторщика Оливера Даниэльса весьма виртуальные мечты: «Вилла - это только начало. Когда-нибудь у нас будет весь город».

Перевод с немецкого Н.Егоровой

Пайк-дайджест

Нам Джун Пайк - это имя открывает историю видео. Сегодня говорят о «коронации» Пайка, об «освещении» Пайка. Миф о Пайке - это миф об освобождении видео от влияния корпоративного ТВ.

«Как техника коллажа заменила письмо маслом, так и кинескоп вытеснит холст».
Н.Д.Пайк.

Пайк родился в 1936 году в Сеуле.

«Я бедный человек из бедной страны, поэтому мне все время приходится быть интересным...» *Н.Д.Пайк*

Пайк брал уроки фортепьяно, когда в Корее началась война, и в 1949 году его семья эмигрировала сначала в Гонконг, а затем в Японию. В Токийском университете Пайк знакомится с произведениями западного музыкального авангарда, в подлиннике читает работы немецких философов. В 1950 году Пайк переезжает в Германию.

«Мои корни в Монголии, на Урале, где в доисторические времена охотники на лошадях спустились с гор Алтая и рассеивались по всему миру: из Сибири - в Перу, в Корею, Непал, Лапландию. Эти люди не были привязаны к исходному центру. Они смотрели вперед, вдаль и когда видели впереди новые горизонты, устремлялись туда, а затем снова смотрели вперед и шли еще дальше...» *Н.Д.Пайк*

В 1956 году Пайк защищает диплом, посвященный композитору Арнольду Шенбергу, и начинает свои странствия по Германии.

В 1958 году Пайк встречается в Германии с лидером американского музыкального авангарда Джоном Кейджем, который вскоре становится его наставником. В Германии Пайк знакомится и с выдающимся немецким художником-авангардистом Йозефом Бойсом, с которым его связывала многолетняя дружба вплоть до смерти Бойса в 1986 году.

«Теперь я спрашиваю себя: почему меня так заинтересовал Шенберг? Только потому, что о нем писали как о самом радикальном авангардисте...» *Н.Д.Пайк*

Ранние музыкальные перформансы Пайка оглашались дикими воплями, он бил стекла, в различных формах осуществлял идею «приготовленного» фортепьяно, оснащая инструмент шумоизвлекателями, часами-будильником и другими звукопроизводящими предметами домашнего обихода. Пайк крошил, крушил инструменты, добиваясь подчас действительно экстраординарных звучаний.

Опыты Пайка предполагали агрессию и по отношению к публике, в которую он швырял бобы и которой адресовал неистовые и небезопасные выходки. В 1959 году во время исполнения своего «Фортепьянного этюда» Пайк спрыгнул со сцены и отрезал галстук Джону Кейджу. Про концерты Пайка Кейдж впоследствии сказал, что «на них может случиться все что угодно, даже очень опасное».

В 1972 году Пайк писал Кейджу: «Думаю, что прошедшие четырнадцать лет - это всего лишь продолжение того памятного вечера в Лармштадте 58-го» (имеется в виду первая встреча Пайка с Кейджем).

Разделавшись с фортепьяно как одним из наиболее устойчивых символов западной культуры, Пайк переключился на телевизор как новоявленного идола цивилизации.
Пайк подверг телевидение самым ужасным и издевательским опытам. Он калечил, осквернял, фетишизировал телевизор, передразнивал его, символически испражнялся на него, заполняя грязью, протестовал против бездумности телевидения, но в то же время утверждал, что именно оно таит в себе потенцию Вечного Разума, сравнимого с Буддой, с естественным временем...

В 1960 году Пайк приехал в Америку и присоединился к движению «Флюксус» - типичной авангардной группировке, стремящейся свергнуть все существующие художественные институты.

«Я устал обновлять форму музыки [...] Я должен обновить онтологическую форму музыки». *Н.Д.Пайк*

Первая телеинсталляция Пайка - в галерее «Парнас» (Вуппераль, Германия) в 1963 году. Зал был заполнен перевернутыми, исцарапанными, деформированными телевизорами, которые транслировали намеренно искаженный телесигнал, на некоторых экранах изображение вовсе отсутствовало. Пайк ниспровергал и то, что он видел на телеэкране, и телевизор как домашнего диктатора.

В 1964 году Пайк переезжает в Нью-Йорк и с тех пор живет то в Америке, то в Германии - в Дюссельдорфе, где на протяжении многих лет преподает в Дюссельдорфской академии художеств, воспитывая новые поколения немецких художников.
Первой после переезда в Америку акцией Пайка была выставка в Новой школе, где он представил персональную выставку под названием «Нам Джун Пайк: электронное ТВ, эксперименты цветного ТВ, 3 робота, 2 дзен-коробки и 1 дзен-банка». С помощью манипулирования звуком и изображением Пайк стремился создать модель телевидения, контролируемого зрителем.

«Не существует разницы между ритуальным и классическим, высоким искусством, низким массовым развлечением и искусством как таковым. Я живу и выбираю то, что мне нравится». *Н.Д.Пайк*

Пайк неизменно был первым, кто опробовал новые видеотехнологии.
В 1965 году с появлением Sony Portapak (комплект портативной видеозаписывающей и видеовоспроизводящей аппаратуры). Благодаря субсидии фонда Рокфеллера, Пайк осуществил первую видеосъемку, запечатлев визит Папы Римского в Нью-Йорк и вечером того же дня в «Cafe a Go Go», подобно братьям Люмьер, продемонстрировал первый видеофильм.
Совместно с японским инженером Шуйя Абэ Пайк создает «Пайк-Абэ-Видеосинтезатор» - устройство, позволяющее воспроизводить на экране абстрактные орнаменты, выстраивать различные искажения изображения и даже раскрашивать его по своему усмотрению.
В 1973 году Пайк представляет модель арт-телевидения «Глобальный челнок» («Global Groov»), которая развивает коллажную технику путем синтезирования изображения, полученного из различных телеисточников (японское телевидение, работы режиссеров-авангардистов, произведения Д.Кейджа, корейские народные танцы и так далее).

«...Расписание телепрограмм будет таким же толстым, как и манхэттенская телефонная книга!» *Н.Д.Пайк.*

В 1986 году Пайк приступает к осуществлению глобальных спутниковых проектов. «Доброе утро, мистер Оруэлл» - попытка объединить художников мира в едином творческом акте.

«Телевидение должно означать «смотреть вдаль», что по-немецки - Ferh sehen - и означает: телевидение». *Н.Д.Пайк.*

В 1990 году в Нью-Йорке - видеоинсталляция Пайка «Конец века» на выставке «Мир образов» в Музее современного искусства «Уитни». Инсталляция была составлена из множества мониторов, громоздившихся друг на друга и обрушивших на зрителя изобразительные потоки знаков, клише символов уходящего века - люди, явления, события, предметы.

«Телесад». 1974

Одна из новых работ Пайка - «Суперэлектронная автострада». Билл Клинтон украл у меня идею» (1993): видеоинсталляция в саду павильона ФРГ на 45-й Венецианской биеннале.

Пайк «не только - отец видеоискусства, но и крайне активный, переполненный новыми идеями современный художник». *Клаус Вусман, руководитель немецкого павильона на Биеннале в Венеции*

По материалам зарубежных изданий дайджест подготовили Е.Листова, В.Хан-Магомедова, А.Хренов

Андрей Хренов

Антитехнологическая технология по видеоформуле P+A-I(K)

...Представьте, что вы входите в огромный полутемный зал, наполненный вечнозелеными тропическими растениями. Сквозь листву что-то мерцает зыбко и призрачно, придавая полумраку ощущение ирреальности. Присмотревшись, вы с удивлением обнаруживаете телемониторы - и на каждом проигрывается отдельный сюжет. Они повсюду - среди корней пальм и араукарий, справа и слева, на потолке и даже на полу, по которому вы идете. Вас окружает мир электронной флоры, мир симбиоза природы и человеческого рацио. Этот мир был предсказан в начале 70-х проповедником средств массовой коммуникации Маршаллом Маклюэном. Эта инсталляция «Телесад» создана миссионером в области видеоавангарда - художником Нам Джун Пайком. Несколько залов Чикагского института искусств на выставке оптического, кинетического и видеоискусства (январь-февраль 1992 года) были посвящены ретроспективному показу работ Пайка, известных и не очень, но весьма для него характерных. Пройдясь по этим залам, легко составить себе образ противоречивый и двойственный - бунтаря и разрушителя традиционного искусства и «масс медиа», взирающего на мир с вечной улыбкой восточного мудреца, погруженного в истинно буддийскую созерцательность. Человека, посвященного во все нюансы современной технологии и пользующегося, в лучших традициях Дзен, аскетичными средствами выразительности в борьбе с ее пагубным влиянием.

Предшественником видеоавангарда в США был авангард кинематографический, возникший как оппозиция истеблишменту в начале 40-х годов. Йонас Мекас, духовный лидер движения независимых экспериментаторов, противопоставлял помпезным голливудским постановкам фильмы как средство выражения душевного состояния, которое становилось предметом искусства. Фильмы Майи Дерен, Марии Менкен, Стива Брейкхеджа были «словно продолжения собственного пульса, глаз, отпечатков пальцев; они такие личные, такие неамбициозные в своем движении, в использовании света, изображений...» Но был еще один важный аспект - дешевизна и относительная доступность аппаратуры. Киноавангард в США родился благодаря шестнадцатимиллиметровой кинокамере «Болекс» - легкой, надежной, позволяющей экспериментировать со спецэффектами.

То же самое произошло и с видеоавангардом, возникшим после внедрения портативной видеокамеры и магнитофона компании «Сони» на американском рынке в середине 60-х. Скульпторы, художники, композиторы и актеры обратились к новому средству, свободному от коммерческого диктата и цензуры. Брюс Науман, Вито Аккончи, Нэнси Нолт и Айра Шнейдер старались использовать возможности видео для своих искусств, раскрывать их законы с помощью видео, совмещать с видеоинсталляциями. Большинство из них интересовалось вопросами пространства, что естественно для бывших живописцев.

Но корейского мудреца с музыкальным образованием интересовал поток времени.

Первые акции Пайка шокировали публику - корейский студент, интеллектуал, обучавшийся музыке в Германии, методично и сосредоточенно уничтожает на ваших глазах скрипку («Скрипичное соло для одного», 1962) или исполняет абсолютно неблагозвучные опусы. В номере, посвященном Джону Кейджу, он просто переворачивал рояль, символизируя переворот, произведенный его наставником в музыке XX века. В то время Пайк причислял себя к скандально знаменитому движению молодых авангардистов «Флюксус» («Fluxus»). Те последовательно разрушали и глумились над всем, что связано с

классической культурой. Джордж Макунас, основатель движения, проводящего свои фестивали-хеппенинги и поныне, так объяснял его суть: «Fluxus» выступает против серьезного искусства и культуры, против их институтов, он отвергает европоцентризм. Он также против профессионализма в искусстве... и любой формы в искусстве, которая совершенствует художническое «я».

Первые видеоскульптуры Пайк демонстрировал именно на фестивалях «Флюксуса». Представьте себе нарочно расстроенные рояли со специальными приспособлениями, шумовые механизмы плюс тринадцать старых телевизоров, переделанных так, что их сложно узнать. Все это шумит, гремит, иногда движется. За одним из роялей сидит друг Пайка поэт Джозеф Бейс и «играет» топором.

Постепенно Пайк начинает проявлять все больший интерес к телевизионному образу, его влиянию на психику зрителя. Но и здесь звучит резкий антителевизионный пафос, протест против стандартизующего и усредняющего влияния «масс медиа». Как раньше он «отстранял» традиционную музыку, так теперь он экспериментирует с телевизионным сигналом - в инсталляции «Телемагнит» (1965) он меняет поток электронов, размещая на движущейся подставке рядом с телемонитором большой магнит. В результате получается совершенно карикатурное изображение.

Пайк - насмешник, ерник - любит «подначить» зрителя. Вот одна из характерных видеолент (1974) - с подвесным шутовским микрофоном Пайк интервьюирует популярного ведущего программы «Завтра» Тома Снайдера. Тот доверчиво проводит его по своей студии, рассказывает о прежней деятельности. Монтируются даже видеоматериалы (предоставленные, разумеется, Снайдером). Экскурсия заканчивается видеоскульптурой под названием «телекресло». Под креслом расположен монитор, где изображен Снайдер, о чем-то увлеченно рассказывающий, разумеется, беззвучно. Не меняя застывшее вежливое выражение лица, Пайк садится в кресло - прямо на голову «телезвезды». И таких шуток в арсенале Пайка много - власть «масс медиа» он подрывает всеми способами.

Пайк постоянно экспериментирует со временем - в ленте 1967 года «Вариации на тему встречи Джорджа Болла с прессой» он исследует временные границы языка. Сперва видеозапись выступления госсекретаря (времен Джонсона) идет в нормальном ритме, затем речь разбивается на отдельные куски, которые становятся все короче и короче. Такой же прием используется и в композиции «Вариации на тему беседы Джонни Карсона с Шарлоттой Мурман»: известная музыкантша, коллега Пайка, рассказывает голливудскому актеру про Джона Кейджа, а потом играет его произведение. С Шарлоттой связана и симфония «Секстоник», в которой Пайк задавал давно мучивший его вопрос - почему музыканты, исполняющие серьезную музыку в консерватории, должны быть в строгих черных костюмах, а публика - скучать, глядя на них час или два? После исполнения «Секстоник» обнаженными музыкантами Пайк и Шарлотта провели ночь в полицейском участке, заставив журналистов потом муссировать меру дозволенного в одежде.

Хеппенинги возможны и в видеоарте, что доказал Пайк своим экспериментом с песнями «Битлз». Чудесная машина «Видеосинтезатор Пайка - Абэ» дала возможность всем, кто находился в телестудии или проходил мимо, трансформировать музыку «Битлз» в визуальные образы. Поток непредсказуемых видеоассоциаций в течение четырех часов транслировался по каналу WGBH в Бостоне в 1967 году.

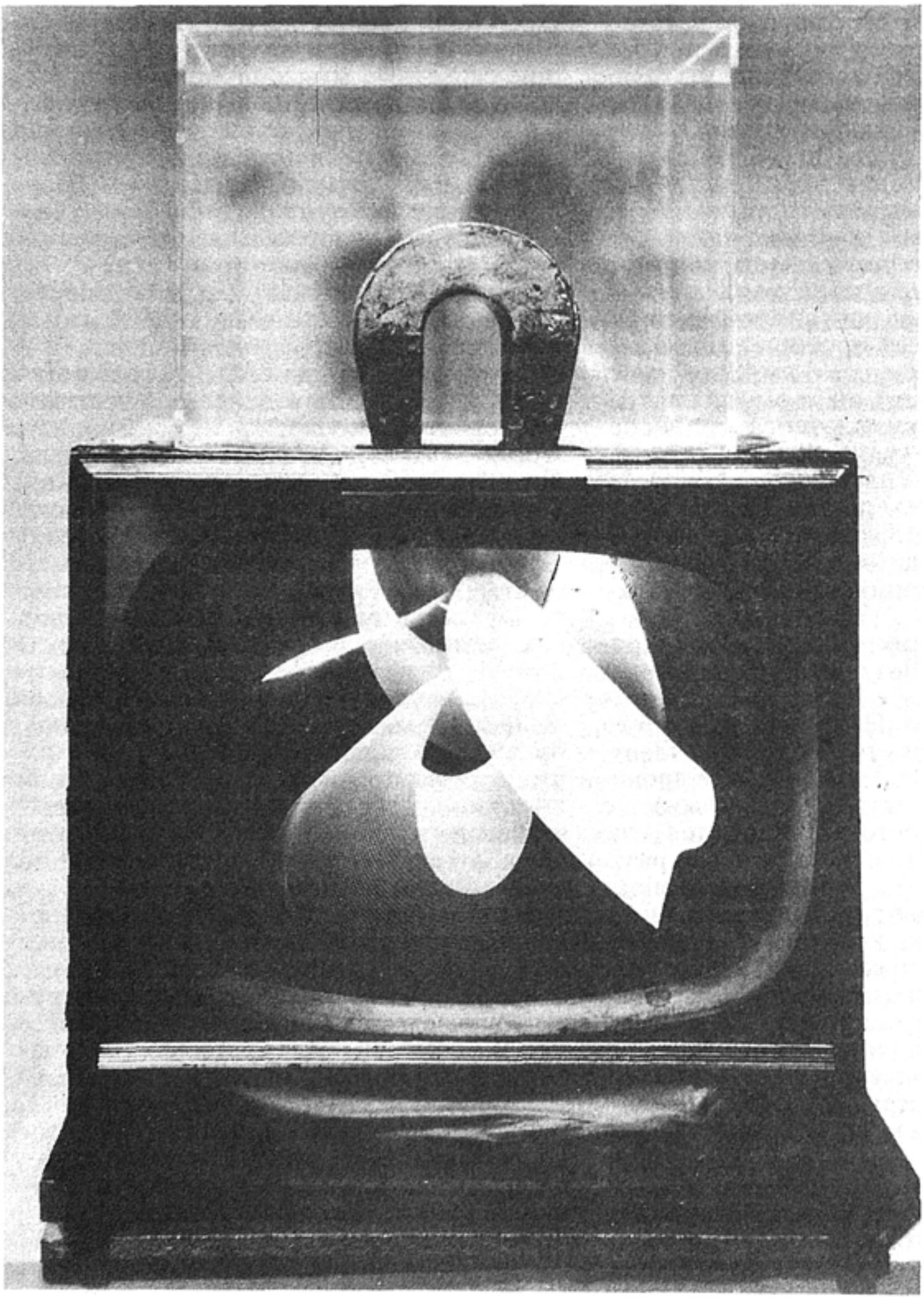
Видеоленты, снятые Пайком для общественного телевидения, противостоят коммерческому вещанию. Более того, они, как, например, «Продажа Нью-Йорка» или «В ожидании рекламной заставки» (1974), критичны и полны иронии. В последней музыканты то и дело замирают, прерывая исполнение и словно ожидая, что вот-вот появится реклама мыла или кондомов. Девиз Пайка - «Нас всю жизнь атаковало телевидение, и теперь мы готовы к ответному удару!» - пришелся по душе многим авангардистам.

В ленте «Сюита 212» (1975) американская индианка исполняет старинную песню, и Пайк монтирует ассоциативные эпизоды, своего рода цветомузыку, рождающуюся от характерного ритма песни. У него есть также истинно созерцательные видеоминиатюры типа «Бабочки» (1986) или «Цифрового дзена» (1988), или «Челночной коммуникации: Москва/Нью-Йорк» (1978), снятой им совместно с нашим художником Дмитрием Девяткиным.

Но заветная мечта Пайка - глобальное, спутниковое телевидение. В этом веке,

считает он, должны быть слиты воедино искусство и технология, что поможет создать человечество с совершенно новым типом коммуникации, общения, передающего уникальный опыт всякой культуры, даже самой малой. Визуальные качества спутникового ТВ здесь бесценны - а вербальные, в силу мирового многоязычия, зачастую подводят. В его синхронном телепредставлении «Доброе утро, мистер Оруэлл» (1984) - своеобразный телемост между Нью-Йоркской телестудией и Центром Помпиду в Париже - транслировались перформансы, дискуссии, музыка и хеппенинги, посвященные обличителю тоталитарных империй, писателю Оруэллу.

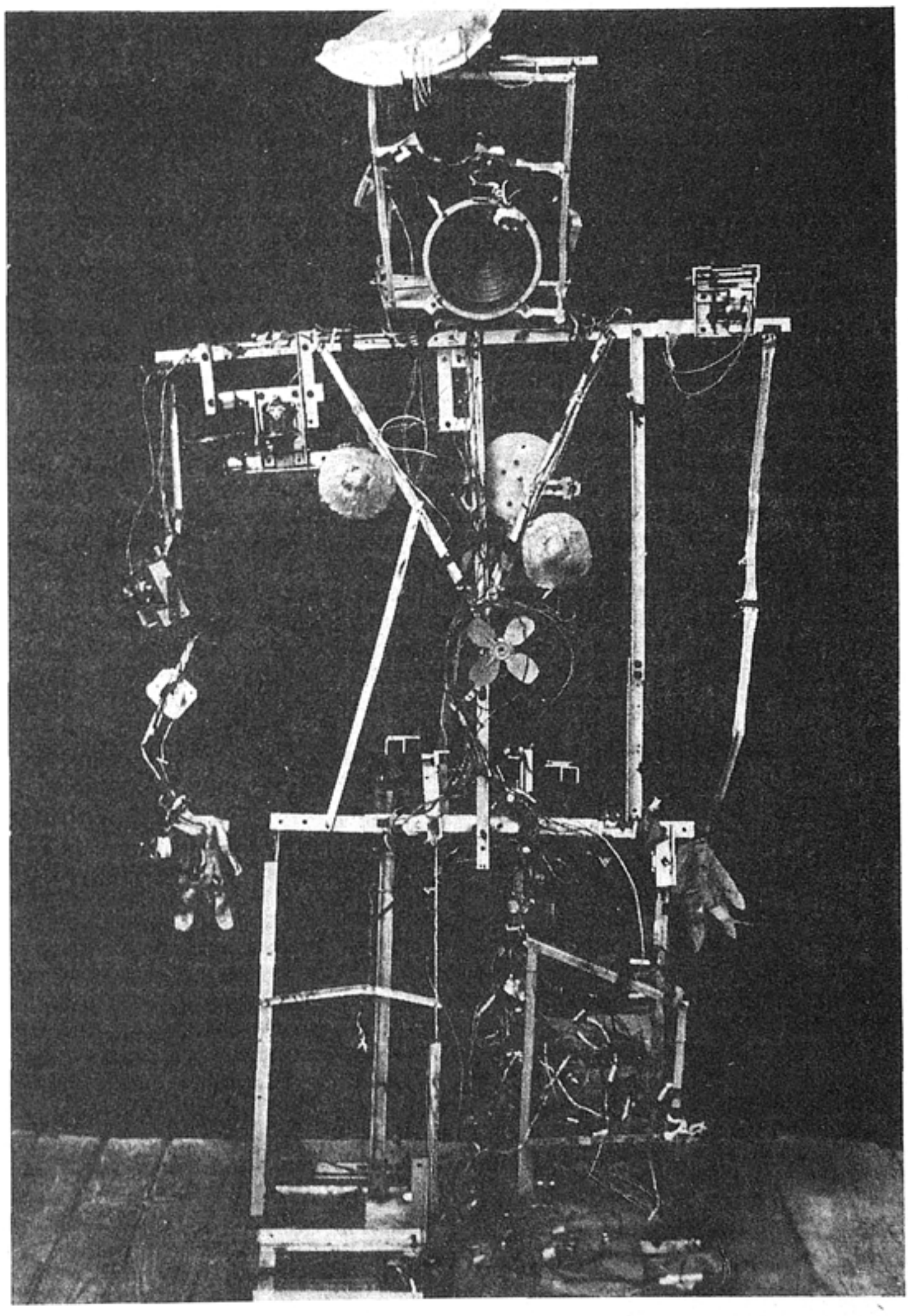
Англоязычная культура, покорившая с тем или иным успехом большинство стран мира, для Пайка не панацея от всех грехов



«Магнитное ТВ». 1965

цивилизации. Спутниковое ТВ должно сопротивляться ее агрессии: «Совсем недавно эскимосское поселение в арктической части Канады начало устанавливать контакты с цивилизацией. Пока что у них только четыре магазина. Первый - супермаркет. Второй - кондитерский (до недавнего времени сахара они вообще не знали). А третий, что бы вы думали, - прокат видеокассет!!!

Видео обладает волшебным могуществом. А это значит, что древняя традиционная культура эскимосов находится в опасности - со стороны мощных бульдозеров Голливуда. Спутниковое усиление «свободы сильных» (Пайк имеет в виду



Робот К-456. 1969

западную демократию. - *А.Х.*) должно сопровождаться защитой культуры слабых или созданием различных видеопрограмм, необычайно тонко выявляя качественные различия отдельных культур. Так как поэты поколения битников учились у дзенских мудрецов, Филипп Гласс заимствовал сокровища индийской музыки и Стив Райх обращался к музыке Ганы, создавая уникальные формы высокого искусства XX века, эта задача вполне осуществима...»[1]

Пайк - истинный философ-метафизик, в чьих видеоинсталляциях можно найти элементы четырех стихий: земли, как в «Телесаде», когда мониторы вмонтированы в пол-землю и вы идете по ним; воды, как в «Рыбном телевидении», где десять мониторов с лентами автора помещены позади десяти аквариумов с рыбками гуппи; воздуха, как в «Парящих в небе рыбах», где мониторы с «рыбными» сюжетами вмонтированы в потолок и увидеть их можно, только лежа на полу, что публика и обязана делать, и даже огня, как в его опытах с Лазерной комнатой (заполненной красными лучами, которые рассекают телеизображения на стенах). Видеоинсталляции порой очень просты, эффект достигается минимальными средствами - «Телебудда» и «Телемыслитель» (1967) представлены на экранах мониторов путем наведения видеокамеры на маленькие скульптуры, «Дзен для ТВ» - линия-вертикаль, разделяющая экран монитора пополам, «Телелуна» - множество выстроенных в ряд мониторов, на экранах которых желтые круги. В «Трехцветном ТВ» использованы 382 монитора, покрывающих пол огромного зала в Центре Жоржа Помпиду.

«Чтобы бороться против технологии, надо знать, как с ней обращаться», - любит повторять Пайк. В начале 60-х годов он увлекся детским конструктором, стал завсегдатаем магазинов игрушек - особенно привлекали его штуки с дистанционным управлением. В 1962 году он создает из различной электронной дребедени (чтобы смотрелось в стиле «джанк»-арт) свое самое смешное и милое творение - электронного робота К-456. Это существо могло ходить, что по тем временам было очень трудно сделать. К-456 мог говорить - в него был встроен репродуктор с проигрывающим устройством. На улицах, где Пайк прогуливал своего робота, слышались отрывки из речей Кеннеди («Не спрашивайте, что страна может сделать для вас, лучше подумайте, что вы можете сделать для страны...»), Уинстона Черчилля и Гитлера, и прохожие шарахались в ужасе. Полностью «очеловеченный» робот мог также испражняться... сухой фасолью. Более того, он был андрогином - у него были намеки на женскую грудь и пенис из папье-маше, который деликатные японцы заставили снять во время приезда Пайка в Японию. Пайк искренне гордился, что его робот не отнимает рабочие места, а создает их (для его обслуживания нужны были как минимум четверо рабочих). К-456 побывал на улицах Парижа и Вупперталя, Стокгольма и Токио, появлялся и у Бранденбургских ворот, у Стены в Берлине. В 1968 году его фотография была напечатана на обложке «Дейли Миррор».

Успех робота был так велик, что Пайк - в лучших традициях Мэри Шелли - решил дать ему невесту, детей и так далее. Так в 1986 году появилось «Семейство роботов», смонтированных из допотопных телевизоров, состоящее из мамы и папы, детишек, дедушки и бабушки, тети и дяди. В письме к Аллену Гинзбергу автор мечтал о «культурном досуге, подобном тому, каким обладали рабовладельцы в Древней Греции», но теперь рабами были бы роботы.

О творчестве Нам Джун Пайка сегодня пишутся диссертации и монографии. Американский авангардист Джуд Ялкат посвятил ему свой экспериментальный фильм «P+A-I(K)» - комбинацию видео- и киноэффектов.

Пайк - один из немногих, кто способен сегодня иронически отразить опасность глобального подчинения и манипуляции «масс медиа», сказать о новой аудиовизуальной культуре, что будет основана на едином многокультурном пространстве. Видеоленты, видеоинсталляция и «конструкторские» творения, соединившие корейскую мудрость с американской энергией позволяют сохранять человеческий ракурс во взгляде на казусы современного технологического общества.

Видеоавангард России, который, несмотря ни на что, развивается героическими усилиями адептов-стоиков (от школы Владимира Кобрина до Вадима Кошкина с единомышленниками из Студии Эгоцентрических Особенностей) оказался отделенным от западных поисков глухой стеной на долгое время. Правда, в

[1] Video Culture. A critical Investigation, N-Y, 1986.

ноябре 1993 года по приглашению Центра современного искусства Сороса в Москве побывал друг Пайка - американский авангардист Вуди Васулка. Когда-то, в середине 60-х, они вместе с Пайком изобретали азбуку «интерактивного» ТВ. Васулка поразил публику видеопоэмой «Искусство памяти», где кадры, запечатлевшие русскую революцию и сталинские интербригады в Испании, монтируются с абсурдистскими образами компьютерной графики. Ходят слухи о готовящейся у нас выставке-ретроспективе самого Пайка.

Уверен, что мятежное, ироничное и блестящее искусство этого видеохудожника окажется при встрече (лучше поздно, чем никогда) близким и понятным - равно как и его знаменитая идея о контакте мировых культур. Каждый крупный музей считает за честь иметь хотя бы одну работу Пайка.

Но Пайк - это вовсе не уютная тишь музейных залов и галерей. И есть свой обнадеживающий смысл в том, что именно на работах Пайка воспитываются новые «видеопоколения».

Нам Джун Пайк

Время «на входе» и время «на выходе»

Чем больше я работаю с видео, тем больше я думаю о различии пространственных и временных категорий искусства, отмеченном Лессингом в XVIII веке. Прежде всего это относится к видео. Если ты смотришь NBC, то в ту же минуту уже не можешь смотреть CBS [...]

Наполеон сказал: «Всегда можно вернуть потерянное пространство, но никогда нельзя наверстать потерянное время». Ресурсы времени очень ограничены. (Ресурсы нефти также ограничены, поскольку требуется геологическое время на ее образование - не такое, как у зерна или риса). Богатый коллекционер может приобрести большое пространство и заполнить его множеством картин. Однако, он не может продлить свою жизнь хотя бы на мгновение. Бедный и богатый равны перед смертью. Время - деньги, говорит пословица, но на самом деле время - противоположность денег. Современное потребительское общество обнаружило, что чем больше денег, тем меньше времени. Так, любители искусства могут спокойно бродить по огромным залам Музея Хиршхорн или Музея Нортон Саймонс Пасадена, созерцая сотни посредственных картин, но они не в состоянии досмотреть посредственный фильм или пьесу [...] они встают и уходят [...] и даже советуют соседям не смотреть [...]

Основное непонимание сегодняшнего видео происходит от отсутствия критерия, который позволил бы различать

«хорошее и скучное искусство»
и
«плохое и скучное искусство»

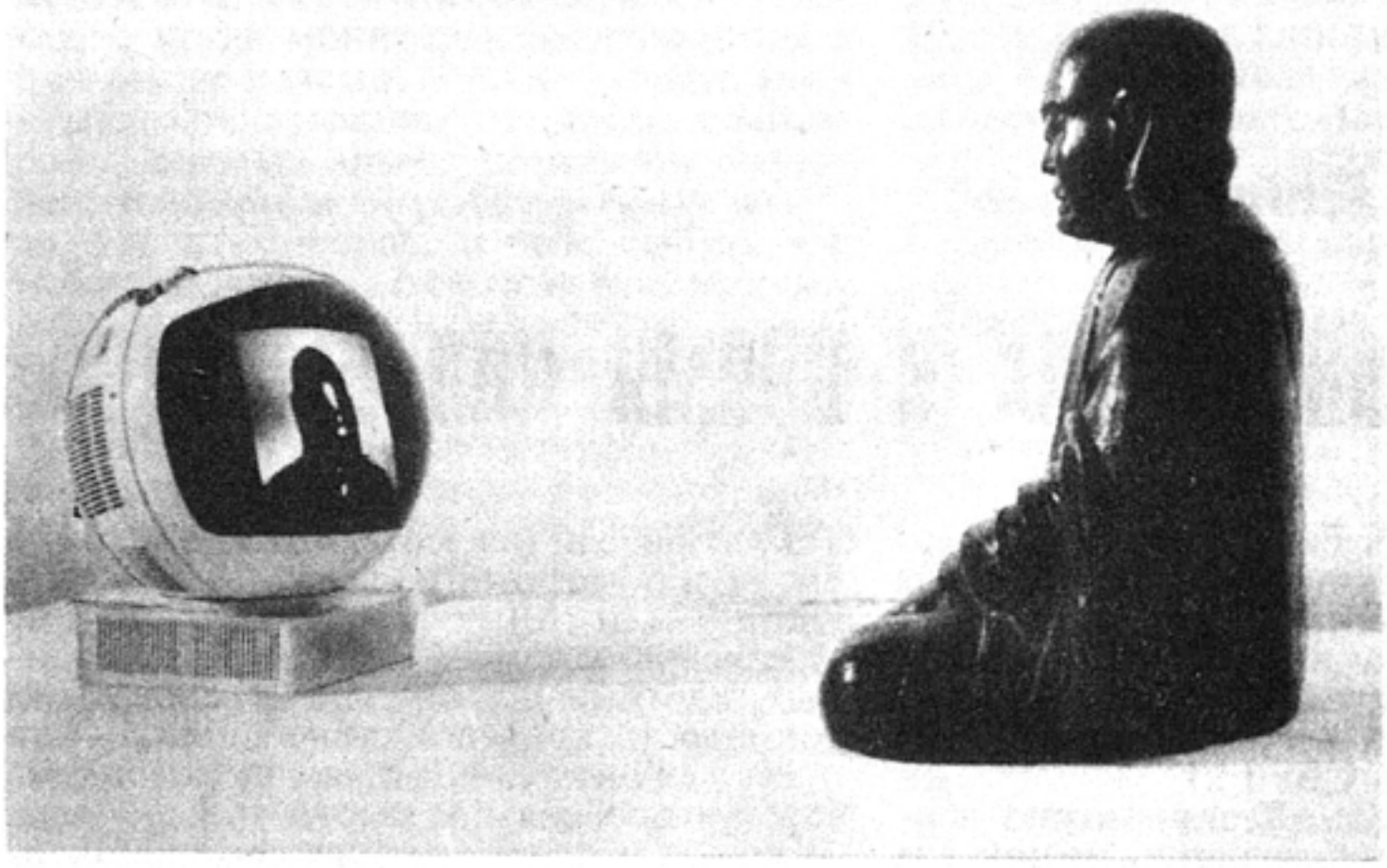
Скука сама по себе вовсе не является отрицательным качеством. В Азии она скорее признак аристократичности. И вновь, эта путаница проистекает от непонимания разницы между временем «на входе» и временем «на выходе».

Стремясь составить оппозицию развлечениям, предлагаемым телекомпанией CBS, или желая сохранить беспримесную чистоту информации, некоторые видеохудожники отказываются монтировать или менять временную структуру перформанса или хэппенинга. Другими словами, они настаивают на том, что время «на входе» должно быть равно времени «на выходе». Однако, в нашей реальной жизни, скажем даже «живой» жизни, отношения между этими временами намного сложнее. Например, в некоторых экстремальных ситуациях или снах вся наша жизнь

Оригинальное название статьи «Input Time and Output Time». Пайк использует здесь технические термины «input» и «output», которые в видео могут обозначать, во-первых, входное либо выходное гнезда в видеомагнитофоне или мониторе, через которые осуществляются прием или подача видеосигнала. Во-вторых, в видеомонтаже выражение «input-» или «output time» обозначает начальную и конечную метки на видеопленке, которыми отмечается каждый последующий кусок материала, входящего в финальный вариант.

может промелькнуть перед глазами как воспоминание, спрессованное в короткий миг (перенесшие авиа- или автокатастрофу часто рассказывают об этом)... или, как Пруст, всю жизнь вспоминать в башне из слоновой кости недолгое детство. Это значит, что определенное время «на входе» может быть произвольно растянуто или спрессовано, превратившись во время «на выходе», [...] такая метаморфоза (не только количественная, но и качественная) и является самой функцией нашего мозга, который, используя компьютерный термин, представляет собой центральный процессор. Болезненный процесс монтажа и есть не что иное, как симуляция этой мозговой функции.

Видеопленка есть лучшее средство для фиксации эмоционального опыта, его спасения от смерти. Три художника - Пол Риан, Шигеко Кубота и Мэкси Коэн - сняли на видео своих отцов перед их смертью. Записанный на видео процесс умирания изменил отношение этих художников к смерти. Видеоарт имитирует природу не в ее внешних проявлениях, но в ее внутренней «временной структуре», [...] которая есть процесс старения (особый тип необратимости). Норберт Винер, разрабатывая теорию обратной связи (анализ двустороннего течения времени), глубже других осмыслил Ньютоновское время (обратимое) и Бергсоновское время (необратимое). Эдмунд Гуссерль в своей лекции «Феноменология Внутреннего Времени» (1928) цитирует Блаженного Августина, который сказал: «Что такое время? Если никто не спрашивает меня об этом, то я знаю, если кто-то спрашивает, то я не знаю». Этот парадокс в интерпретации XX века приводит нас к парадоксу Сартра: «Я всегда не то, что я есть, и я всегда то, что не есть я».



«ТВ-Будда». 1974

Во время недавней поездки в Токио я купил дюжину книжек о времени восточных и западных мыслителей. По возвращении в Нью-Йорк я обнаружил, что не имею времени прочитать их.

1976
Перевод с английского Елизаветы Листовой

Сергей Шутов

Реальный видеоарт

Интервью ведет Ирина Кулик

Сергей Шутов. ...Еще я сделал «Небесный тихоход-2». Некоторые называют фильм римейком, но многие находят это определение неправильным. Фильм был связан с выставкой, которая в конце концов называлась «Неликвиды». Мы сделали ее вместе с Юрием Авакумовым. Среди прочего там фигурировал и этот фильм. Он показывался на мониторе как один из объектов выставки. Он был закольцован и повторялся каждые сорок-пятьдесят минут. Сюжет мне был неважен. Интересна была тема: самолеты-пилоты, замечательные женщины, прекрасные мужчины...

Ирина Кулик. Мне кажется, обработанная на компьютере пленка приводит к тому, что старый кинофильм как бы перекодируется по законам изобразительного искусства. Уходит сюжет, теряют отчетливые очертания образы, остается только картинка...

С.Шутов. Я сейчас делаю что-то похожее, только еще более навороченное, с «Тайной двух океанов». Замечательный фильм. Первая серия была снята в 1954 году, вторая - в 1955-м. Я думаю, деньги на него были отпущены еще до смерти Сталина. Куча денег, судя по всему. Потрясающий цветной фильм, снятый на киностудии «Грузия-фильм»...

Или вот такая вещь. На стене висит большая графическая черно-белая работа, достаточно традиционная. И рядом в качестве подписи к этой картине - монитор. Я это сделал для проекта «Любимые воспоминания». Одно из моих любимых воспоминаний и было запечатлено на этом мониторе.

Как-то на свой день рождения я сам себе сделал подарок. Я оказался тогда в Шотландии и отправился на один из самых северных островов, где находится древний сакральный памятник. Место тихое и безлюдное, каледонская складчатость. Я провел там день и все время снимал на видео. Так образовалось это Любимое Воспоминание. Потом я смонтировал пленку, немного обработал ее на компьютере. Можно назвать это видеоинсталляцией, а можно каким-нибудь «электронным этикетажем».

Другая моя выставка с использованием видео - «Чувственные опыты» - посвящена страстной любви. Темный зал. Светящиеся фрагменты совокупляющихся фигур. В темноте - голограммы: ярко-красные кораллы. Здесь же монитор, на котором прокручиваются обработанные на компьютере эротические сцены, их сопровождает музыка моего собственного сочинения - очень холодная, отстраненная, и звучит голос молодой женщины, читающей любовные письма...

И.Кулик. Вы и музыку пишете?

С.Шутов. Я все делаю.

И.Кулик. Я знаю, что сейчас вы занимаетесь созданием Института новых технологий искусства. Что в эти технологии входит, кроме видео?

С.Шутов. Точнее было бы сказать, что кроме всего прочего туда входит и видео. А институт называется просто Институтом технологии искусств. Ничего нового. И не нужно путать с каким-нибудь технологическим искусством и прочей ерундой. Институт занимается прежде всего социологическими и культурными разработками. В технологию же искусства можно включить все - от традиционной иконописной техники, очень сложной, до работы менеджера в арт-бизнесе... Нас, разумеется, интересует видеоарт, который вообще нигде не изучен по-настоящему. Что еще может входить в наш круг интересов? Например, то, что делает Николай Селиванов. Он работает со всякими странными предметами вроде гиперболоида инженера Гарина. Я не знаю их названия.

Нас вообще интересуют такие ситуации, когда трудно определить, что же такое показывает нам автор.

И.Кулик. Разговор о технологии искусства мог начаться только в какой-то определенный момент эволюции культуры. Почему такой разговор возникает именно сейчас?

С.Шутов. Я еще помню те времена, когда советскую власть пугало существование магнитофона. Для нее было страшным шоком то, что копирование аудиоматериалов можно делать дома и совершенно бесконтрольно. Сегодня достаточно распространенной вещью стал не только видеомагнитофон, но и персональный компьютер. Естественно, все это попало в руки художников...

И.Кулик. Когда, по-вашему, возник такой вид искусства, как видеоарт, и с чего он начинался?

С.Шутов. По этому поводу существуют различные мнения. Американская школа почему-то полагает, что видеоарт принадлежит концептуальной школе 70-х годов. Но концептуализм - совершенно особое явление, видеоарт существовал до него и будет существовать после.

Немцы выводят видеоарт из экспериментального кинематографа 20-х годов. Но кажется, родоначальниками видеоарта были все же художники. Почему не кинематографисты? Потому что они слишком привязаны к своей технике, своему устоявшемуся языку. Традиционный вопрос кинематографистов на всех видеосеминарах: почему это сделано на видео, когда на пленке это можно сделать проще? На самом деле кинопленка и видео - абсолютно разные вещи. Пленка - химический процесс, видео - мир электричества. И потом кино - это прежде всего зал. Нет ничего омерзительнее замечательного, красивого со стереозвуком кинофильма на домашнем экране. Это профанация кино. Как, впрочем, просмотр видеоарта на экране в зале с проектором - профанация видео. Но мы естественно идем на компромиссы, и кино чаще всего смотрим на телеэкране. Смотрим и видео в зале.

«Небесный тихоход-2». 1992

И.Кулик. Что изобрели сначала - видеокамеру или видеомагнитофон, приспособление для просматривания фильмов дома или новую технику создания произведений искусства?

С.Шутов. Сначала изобрели телевидение. Там был и какой-то носитель информации, и какая-то камера. Потом процесс становился все более и более демократичным, изобрели домашний видеомагнитофон и доступные камеры, доступные как в обращении, так и по цене. И тогда появились люди, которые стали с ними работать. Мне кажется, что история видеоарта началась тогда же. Фэйдбэк изобретен был уже художниками. Это когда камера снимает происходящее на экране и сигнал посылает туда же. Кольцо. Телеэкран демонстрирует то, что камера снимает с этого экрана. Профессионалу, ко-

нечно, и в голову не придет тыкать камеру в пустой экран. Это уже начало творческой работы именно с видео. Существует и не одна завиральная философская концепция фэйдбэка как, например, космических часов.

Вообще видео очень тесно связано с телевидением, которое еще находится в зачаточном состоянии. Это еще домельесовский период, если проводить аналоги

с кинематографом. Ярмарка, прыгающие клоуны и скачущие лошадки. Все еще - аттракцион. Балаган, куда нас зазывают ярмарочные паяцы, которых мы видим каждый день в разных ролях - политиков, экспертов, развлекателей. Все это сможет стать искусством, когда у нас появится единый и осмысленный носитель информации. На нашем веку их сменилось очень много - даже если говорить только о видеомагнитофонах. Бобины, видеокассеты формата Betacam, U-matic, VHS, SVHS и так далее. То же самое с телевидением. Оно меняется на наших глазах. Вскоре появится телевидение высокого разрешения. Интерактивное телевидение[1].

Вот «Коммерсантъ» печатает программу телевидения уже в духе будущего. Нет ни «Останкино», ни CNN, ни какого-нибудь свободного литовского телевидения. Программа делится на политику, мультики, музыку... Приходя домой, вы будете выбирать программу следующим образом: еще рано для порнухи, самое время посмотреть политическое шоу. Но вам не интересно, что происходило на каком-нибудь очередном съезде сегодня, вам хотелось бы узнать, что будет завтра. И можно представить программу, которая будет моделировать завтрашний день этого съезда. Вы сами будете автором ваших программ. А начинается это все с пульта дистанционного управления, с манеры смотреть телевизор, переходя с канала на канал...

Но сейчас телевидение - это прежде всего коммерческая структура. Это не самодостаточное искусство. А видеоарт, как мне кажется, делает шаги по направлению к искусству. А вот что это за искусство, *я ответить не берусь.*

И.Кулик. Но все же чем в большей степени задан язык видеоарта - кинематографом или же изобразительным искусством?

С.Шутов. Можно сказать, что кино было прародителем видеоарта, а сам кинематограф уходит корнями в какой-нибудь фотороман, или средневековые фрески, или Древний Египет...Но трудно говорить о том, видео ли благодарно кинематографу, или же кинематограф - изобразительному искусству. Все эти родственные связи очень интимная вещь. Все равно мы

[1] Интерактивное телевидение - это телевидение, активно использующее обратную связь телестудии с телекомпьютерной системой каждого зрителя.

придем к тому пареньку, который обмакнул ладони в лужу, а потом прижал их к стене пещеры где-то в Средней Австралии или Южной Испании.

Другой вопрос - самоопределение видеоарта как вида искусства. В нем есть нечто, не имеющее отношения ни к каким другим искусствам, абсолютно самостоятельное. Можно вспомнить Нам Джун Пайка, у которого Будда сидит перед

ник более свободен, обращаясь к такому «межконфессиональному» языку, как видео.

И.Кулик. Мне кажется, что видео связано с изобразительным искусством и эстетически. Если в кино экран - это окно в некую трехмерную реальность и кинорежиссер занимается моделированием именно этой реальности, то в видео экран трактуется как плоскость, и видеоартист

телеэкраном, на телевизоре стоит видеокамера и снимает этого Будду, и таким образом он медитирует, глядя на самого себя. Это не имеет отношения ни к скульптуре, ни к кино. Чистой воды видеоинсталляция.

Что ближе к живописи - акварель или крашеная скульптура? Что такое бумажная скульптура или наша любимая бумажная архитектура?

Видеоарт может использовать и киносъемку. Чем отличается, например, экспериментальное кино от видеоарта? Трудно объяснить... Наверное, видео все же ближе к художнической среде. Художник - гораздо более универсальная профессия. Я говорю о современном художнике. Сейчас изобразительное искусство - страшно расплывчатое понятие, оно может включать в себя литературу, архитектуру, пластические искусства, то же видео... Я могу написать роман и считать его замечательным произведением изобразительного искусства, и буду абсолютно прав... Художник работает с этой плоскостью, как художник, нанося на нее некое изображение...

С.Шутов. Это похоже на правду, но тут же можно вспомнить о видеоинсталляции, использующей телевизор именно как объемный предмет...

И.Кулик. Телевизор - да, но картинка на нем остается плоской. В видеоарте она даже обрабатывается таким образом, чтобы усилить ощущение рисованности, уничтожить иллюзорность.

С.Шутов. Трудно соглашаться или спорить. Можно говорить о плоскости, но ведь есть уже и телевидение высокого разрешения.

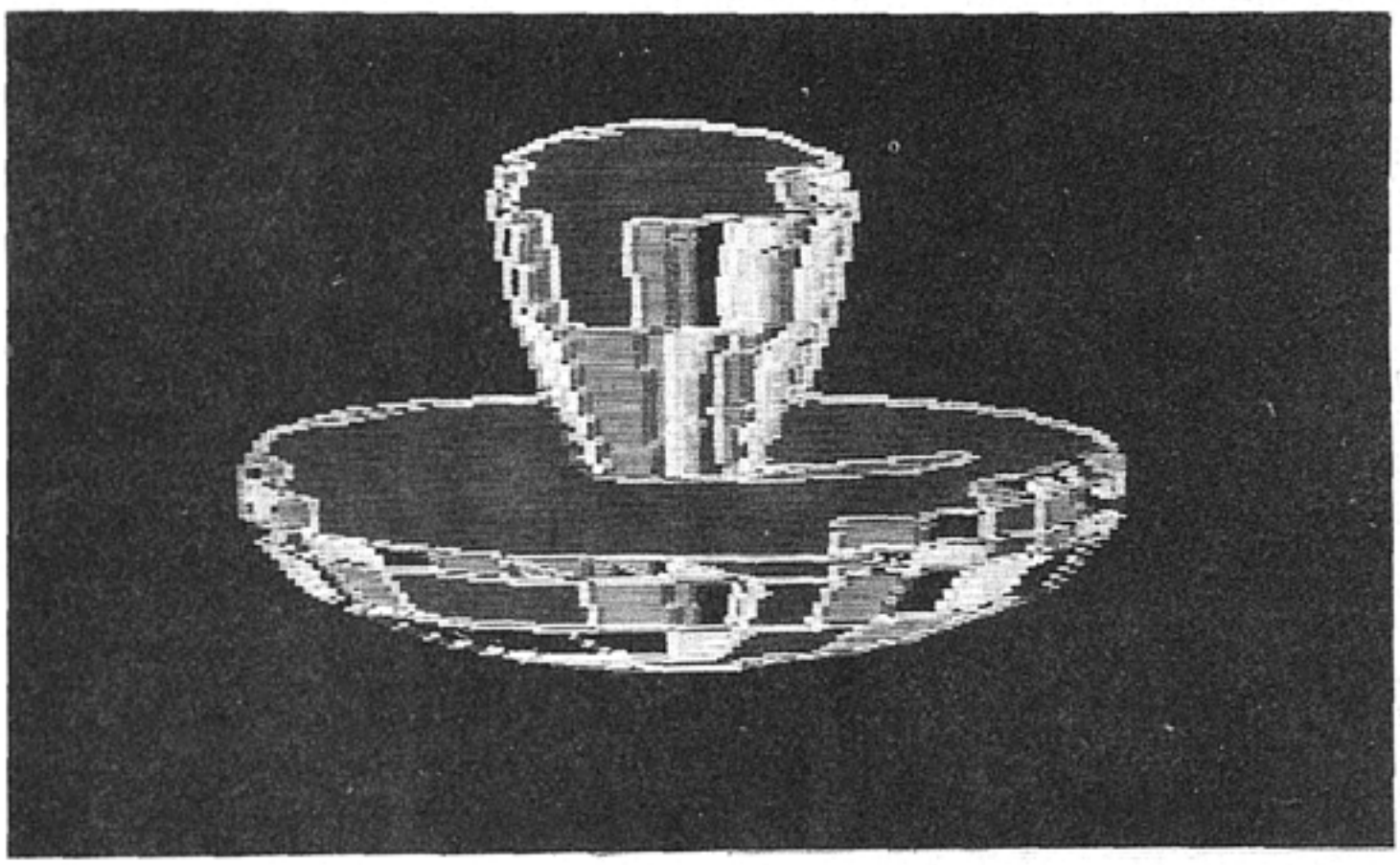
И.Кулик. В видео многое связано и с особой трактовкой времени. В кино существует, скажем, условное, экранное время, а в видео время прямое. Так же различаются время в спектакле и в перформансе.

С.Шутов. Мне трудно говорить о времени, когда я вижу какое-нибудь абстрактное нечто, растягивающееся и перетекаю-

щее по экрану, или неподвижную картинку. Один из западных видеоартистов создает тридцатичасовой фильм из кадров взрывающихся домов, а один отечественный режиссер склеивает бесконечное количество записей свадеб, заснятых каким-то ресторанным оператором. Другой встает рядом с магнитофоном и показывает некую работу на ускоренной промотке. Какое время во всех этих работах?

сов, телефонов, компьютеров и всевозможной техники между Европой, Америкой, Индией, некоторыми африканскими странами, Австралией и так далее.

И.Кулик. В искусствах, связанных с новой технологией, коренным образом изменяется понятие авторства. Кто оказывается подлинным автором работы - режиссер или же создатель технологии, инженер, программист?



Конечно, видео в своих отношениях со временем гораздо свободнее кинематографа.

И.Кулик. В видео почти всегда время нелинейное...

С.Шутов. Чтобы согласиться с вами, нужно отказаться от очень большой части видео, где время абсолютно линейно и используется точно так же, как в кино. Например, видео, использующее документальные записи.

Но вообще-то мне не хочется теоретизировать. Я выступаю с позиции художника. Моя задача - опережать теорию и предоставлять теоретикам материал для их построений. Видео - абсолютно универсальный язык, в нем все возможно. Например, акция, которую Институт технологии искусства провел в августе 1992 года на Кассельской выставке, тоже одна из форм видеоарта, разрабатывающая коммуникативный аспект. Проект заключался в публичном, эфирном общении с помощью спутникового телевидения, фак-

С.Шутов. Часть художников умело, с любовью и некоторым знанием использует новые технологии, но в конце концов все упирается в искусство инженера. Использование технологий на самом деле - очень сложное дело, доступное только специалистам. Собственно, они и решают все эти проблемы, вплоть до создания специальных авторских программ. На того же Нам Джун Пайка работает не один институт.

Есть и другая тенденция, которую можно было бы назвать демократичной, не будь она таксй элитарной. Например, художник, принципиально снимающий все свои работы на «детскую» видеокамеру. Предположим, существует такая. Розовая коробочка с гномиком или петушком на боку... Или тот же наш автор, который просто использует готовые записи свадеб.

Последнее время фестивали видеоарта стали ориентироваться на концептуальные вещи, не навороченные в смысле технологии... Стало ясно, что погоня за

высокой технологией ни к чему хорошему не приведет. Вот, например, один из редких удачных видеофильмов. Видео, снятое летящей бомбой. Это высокая или низкая технология? Качество тут отвратительное... Старая проблема - откуда берется искусство, его придумывают или находят и замечают?..

И.Кулик. Чем отечественная практика видеоарта отличается от западной?

С.Шутов. У нас особая ситуация. После того как отпустили вожжи, первый интерес к видео был проявлен в изобразительном искусстве, которое развивалось более динамично, чем кинематограф. По-моему, в кино так и не нашли каких-либо новых подходов к видео.

Когда художник берет в руки камеру, это делается с достаточной легкостью, когда же это делает кинорежиссер, мне кажется, происходит очень тяжелый процесс - масса разнообразных комплексов, постоянная оглядка на кино, ракурсы, монтаж, построение кадра. А в видео работают абсолютно другие психологические моменты. Телевизор - это же более интимная вещь, чем киноэкран... Кинематограф гораздо более консервативное и замкнутое на самом себе искусство, чем изобразительное, которое сегодня открыто всему - от пейзажа до хэппенинга, когда человек сам себя нарезает, как колбасу... Все это в сфере влияния тех, кого мы называем художниками, хотя пора, наверное, придумывать новый термин.

Кто есть в нашем видеоарте? Человек десять «индепенденс», то есть реальный видеоарт, и несколько человек на телевидении, считающих, что они занимаются видеоартом. Хотя все эти заказные или авторские программы рассчитаны на трансляцию, чего видеоарт как раз не предполагает... Институт технологии искусства хочет провести видеосеминар, может быть, там решатся какие-то интересующие вас вопросы. Этот семинар можно рассматривать и как авторскую акцию. Мы предлагаем нашим известным художникам, никогда не имевшим дело с видео, снять какую-нибудь работу. Это все те же замечательные художники: В.Захаров, Г.Острецов, С.Волков - те, кто работает в мастерских на Чистых прудах, в Трехпрудном переулке... Заматеревшие мэтры, занявшиеся видео, такие, как Д.Пригов, Г.Монастырский, или же молодые артисты, начавшие с видеоарта. В случае успеха разница между русским и западным видеоартом будет радикальной. Там видео - вещь крайне элитарная - из-за дорогостоящей профессиональной аппаратуры. С ней работают только избранные. У нас же с помощью бытового видео все художники станут видеоартистами...

Наша ситуация мне кажется более продуктивной. Мы имеем представление о западном видео, но еще не имеем комплекса неполноценности, как это случилось в изобразительном искусстве. И вообще неразвитость видеоарта позволяет очень многое. Вот Б.Юхананов изобрел «медленное видео». Я нигде не видел ничего подобного моему «Небесному тихоходу». Можно говорить о тридцати часах взрывающихся домов, о Буддах, уже не первое десятилетие сидящих перед экраном, все это входит в понятие видеоарт, но остается еще много пространства. Наша непросвещенность позволяет нам быть свободными от уже наработанной на Западе демагогии...

На самом деле весь современный видеоарт в основном - страшная тоска. Как и кино. Как и изобразительное искусство. Я лично жду светлых времен, когда можно будет просто записать на пленку то, что ты хотел бы увидеть, а потом эту запись каким-то образом скорректировать. Да-да, это должно быть красным, это - зеленым, это - быстрым, это - медленным, а вот эта девушка должна быть чуть-чуть попрекраснее. И блондинка. Вот тогда мы сможем говорить о реальном видеоарте. Сейчас же здесь манит именно эта ситуация белого листа...

Недавно я спросил одну профессоршу американской видеошколы: «Что же это такое - видеоарт?.. Какие у него вообще задачи?..» - «Этого никто не знает», - сказала она.

Антон Батагов

Человек с киноаппаратом-2

— Расскажите, почему вы решили заново озвучить фильм Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом»?

— Я не знаю, имеет ли смысл говорить об озвучании моей музыкой фильма Дзиги Вертова как об очередном опусе, вписывающемся в эту обойму фильмов-римейков: «Трактористы-2», «Два капитана-2», «Небесный тихоход-2»... Для меня это все же тот же фильм Вертова, но с точки зрения моего зрительского восприятия, через некие, возникшие у меня аналогии. Я вообще делал все это не слишком всерьез. Я посмотрел фильм и потом, просто глядя на экран, таким таперским способом сыграл эту музыку. Так что вся она записана вживую, в реальном времени и, что довольно редко для работы с синтезаторами, почти без предварительного программирования.

В свое время, гораздо раньше, чем я увидел фильм Вертова, я был очень впечатлен фильмом Годфри Реджио «Коянискацци», той музыкой, которую написал для него Филипп Гласс. Теперь я понял, что этот фильм - своего рода слепок «Человека с киноаппаратом», но в более попсовом, глянцево-американском и претенциозном варианте. Все это, разумеется, не относится к музыке Гласса. И свою музыку к фильму Вертова я выстроил в тех же минималистских категориях. Для меня было очевидно, что она должна ассоциироваться с музыкой Гласса в «Коянискацци», и, кроме того, соответствовать каталожности фильма Вертова, которую он заявляет в титрах, говоря о попытке создания универсального языка; что она должна содержать в себе различные стилистические знаки - поп-музыки, какой-то абстрактно-киношной музыки, таперской музыки времен Вертова, но в гипертрофированно-шостаковических масштабах механического урбанизма, и, в конце концов, чего-то уже абсолютно безумного и неконтролируемого. И в основе всего этого - минимализм.

Я подумал, к какому более раннему периоду музыки можно было бы вернуться, какое конкретное произведение содержит в себе универсальный ключ ко всему будущему минимализму. Это Бах, До-мажорная прелюдия для хорошо темперированного клавира. Повторяющиеся восемь нот, ритм которых остается неизменным, а порядок меняется. И на двух нотных страничках у Баха концентрируется весь мир. Маленькая универсальная модель...

Единственное, что я предварительно запрограммировал, - эти восемь нот, звучащие самым невинным, простым, скрипичным образом. А дальше вся музыка представляет собой последовательные вариации на каждый такт этой прелюдии. Постепенно, практически незаметно для нормального уха, ритм убыстряется и к финалу превращается в сплошную звуковую массу, проходя последовательно через различные стилевые пространства - от симфонической мощи до попсовой легкости.

Наверное, к этому фильму можно было бы написать абсолютно другую музыку, начисто лишенную всякой регулярности, и она была бы оправданна и уместна. Но я верю минималистам, повторяющим вслед за Махатмой Ганди: посмотрите, как регулярно, как монотонно, всякий раз неизменно восходит солнце. Впрочем, в моей музыке нет абсолютной повторяемости, там одновременно сосуществуют различные размеры, возникают перебивы и смещения, но тем не менее все это - в общем гипнотическом ритме, как машины завода, работающие каждая в своем темпе, они вроде бы не соотносятся друг с другом, но все равно все это движется куда-то...

Впрочем, мне не хотелось написать к этому фильму «музыку машин». Вертов

для меня, при всей его любви к фабрикам и механизмам, ни в коем случае не аналог его современника Александра Мосолова с его «Заводом» и музыкальными портретами машин. В свое время я исполнял музыку Мосолова, и эта параллель не могла не прийти мне в голову. Если слушать его музыку не те три минуты, которые продолжается «Завод», а хотя бы двадцать минут, то возникает какое-то совершенно черное ощущение. Мосолова легче сравнить с тем же Хармсом. Человек с юмором почти извращенно мрачным, он любил, приходя в компанию, развлекаться черными шуточками, от которых оставалось абсолютно убийственное впечатление. Самая смешная шутка заключалась, например, в том, что где-нибудь в гостях он вдруг расстегивал штаны, доставал оттуда сосиску или огурец и начинал это резать... И так далее...

В исторической перспективе Мосолова можно назвать, несомненно, более здравомыслящим и ясно видящим человеком, чем Вертов. В сущности, он просто гораздо раньше, чем Шостакович, начал изображать кошмар этой реальности...

В «Человеке с киноаппаратом» этого безоговорочно отрицательного заряда нет. Для меня вообще было абсолютно неважно, что этот фильм снят в Советском Союзе. Это все банально, конечно, звучит, - вот движение, вот жизнь... «Всюду жизнь», в общем. Вполне возможно, что моя музыка как-то «раскавычивает» фильм Вертова, снимает его конструктивистскую технологичность и заставляет воспринимать его образы в большей степени как картинки реальности, чем картинки на кинопленке, на чем, кажется, настаивал сам режиссер.

Конечно, у Вертова очень сильно это удовольствие от возможностей кинотехники, но картина-то называется «Человек с киноаппаратом», а не «Киноаппарат». Возможно, окажись у него в руках другая аппаратура, он бы долго с ней экспериментировал, но в результате использовал бы ее для каких-то своих целей и в фильме все равно была бы та же атмосфера, которая так меня завораживает, важно то, что сделал с помощью киноаппарата именно этот человек. У Вертова все же человек, снимающий киноаппаратом, а не человек, придумывающий киноаппарат. Вряд ли современный музыкант, работающий с какими-нибудь новейшими электронными инструментами, знает и может использовать их возможности так же хорошо, как придумавший их компьютерщик. Но то, что он сделает, все равно будет интереснее, чем работа какого-нибудь дотошного покупателя, купившего компьютер, открывшего инструкцию и нажавшего на все отмеченные там кнопки. Как бы творческое сознание ни определялось возможностью аппаратуры, оно все равно выйдет из-под ее власти. И интересно будет, что сделал с киноаппаратом именно этот человек.

Интервью записала И.Кулик

Георгий Пузенков - Андрей Ерофеев

Разговор с заезжим художником

Георгий Пузенков прибыл на открытие своей персональной выставки в Третьяковке прямо с Запада, где три года без устали странствовал между Кельном, Дюссельдорфом и Нью-Йорком. Я же все это время провел в Москве. В конце 1980-х он слыл почти что почвенником, по крайней мере, сугубо «местным» художником - счастливым порождением краткого перестроечного альянса московской школы живописи с советским андеграундом. Я же, напротив, слыл заядлым западником. Этим летом мы встретились как сообщники, думая, что говорим в унисон, а вышло вновь - «из двух углов».

Андрей Ерофеев

Андрей Ерофеев. Жора, нас просили поговорить о виртуальной реальности.

Георгий Пузенков. Да эта тема сейчас повсюду популярна.

А.Ерофеев. Входит в обойму модных сюжетов, как и феминизм, гомосексуализм, симулякр. Словом, нас выводят на международный дискурс, выпускают в мировую ноосферу - мол, летайте. Но мне бы хотелось начать со стартовой площадки, с обсуждения условий и возможности этого разговора, то есть той реальности, в которой мы здесь и сейчас находимся или, вернее, себя ощущаем. Вот, к примеру: чтобы сделать работу в Третьяковке тебе понадобилось самому себе создать специальные условия. Собственно, твое произведение - стена - и есть созидание условий для нормальной работы. И следовательно, твоя выставка превратилась почти в одно лишь обустройство пространства для выставки. Ибо те условия экспонирования, которые ты получил в Третьяковке, оказались совершенно непригодными с точки зрения западных стандартов.

Г.Пузенков. Я бы не стал столь резко сужать предмет разговора. Но и для меня тема виртуальной реальности является красной тряпкой, которая побуждает уйти от виртуальной в сторону реальной действительности. Потому что чем больше сейчас говорят о виртуальности, тем больше хочется говорить о самой реальности. Абсолютно нельзя забывать, что для нас виртуальная реальность начинает существовать и мы начинаем о ней рассуждать только тогда, когда она становится визуальной. Откуда вообще взялось это понятие? Я как бывший физик не раз сталкивался с понятием «виртуальные корни», и ни один математик не мог мне объяснить, что именно оно обозначает. Потому что это понятие было введено для того, чтобы учесть некоторые, никому не известные процессы. И все. На этом тема разговора исчерпана. Итак, несуществующие корни, которые, однако, признаны и живут какой-то там самодостаточной жизнью. Затем термин перекочевал в прикладные разработки, которыми занимались для военных целей, для тренажа летчиков, например. Им стали обозначаться гипотетические ситуации. Летчик, сидя за каким-то пультом, имел полную иллюзию всамделишности представленной его глазам катастрофы. Но это нас и возвращает к реальной реальности, ибо для того, чтобы спроектировать эту катастрофу, нужно обладать четкими знаниями визуального пространства, умением побороть энтропию, давление деструктивного пространства, ведь в результате этот самый летчик, попадая за пульт, смог все там увидеть. Словом, тут идет разговор уже о визуальной реальности - тема философская переходит в совершенно конкретную плоскость. Понятие виртуальной реальности я бы свел к следующему образу: за кадром находится нечто, что ты предощущаешь, а потом как художник делаешь видимым, претворяешь в объект.

А.Ерофеев. Само по себе субъективное видение, рожденное образной фантазией

художника, вовсе не обязательно и даже почти никогда не обладает той степенью общепринятой достоверности, которая заставит рыдать или трепетать от ужаса твоего летчика. А обладает ею только умозрение, переведенное в общедоступные визуальные и вербальные коды, которые в данный момент существуют и распространены в обществе. В нашем искусстве эти подходы практически не применяются. Даже более того - сама особенность русской художественной ситуации в том и состоит, что многие, наиболее ответственные и независимые наши художники отвергают задачу структурного описания видимого или воображаемого мира, ибо считают это уделом массовой, коллективной внеличностной культуры всего общества в целом. Сами же они заняты наблюдениями над этими всевозможными кишащими в обществе языковыми формами. Тут я бы отметил две важные местные художественные формы: во-первых, отказ от цельного языка описания чего бы то ни было; во-вторых, подход к реальности как некоей иррациональной данности, находящейся вне параметров человеческого понимания, до и вне усилий по планомерному проектированию среды обитания.

Г.Пузенков. Мне кажется, все эти особенности не могут изменить основного подхода: у художника должно быть ясное осознание того, чем именно он занят. Ведь в результате все равно возникает некая форма, которая становится видимой. Когда мы приходим на выставку, мы считываем то пространство или тот объект, который художник нам предложил. И тут проявляются его потенции. Даже если он делает чисто концептуальную вещь, то в конце концов концептуальное должно быть визуальным. Это же не какие-то философские трактаты. Допустим, он несет некую вербализованную идею, но он ведь художник и должен нам ее показать. И, допустим, он не ставит перед собой всеобъемлющих целей. Но даже локальную задачу должен преподнести так, чтобы мы могли прочувствовать - не с первой, так с двадцатой секунды, - что именно желает он нам сообщить. А здесь сплошь невнятные работы, которые просто раздражают. Если уж ты портной, так ты шей, а не брей... Я не вижу особой разницы между тем, какие проекты осуществляли художники прошлых времен, и тем, что делается в мире сейчас. Единственно, что раньше возможности представления проекта были куда более ограниченными: рисунки, проекции, чертежи. Теперь при помощи техники можно создать некое подобие фильма или некое подобие компьютерной игры, когда ты надеваешь шлем, берешь в руки пульт и начинаешь, оставаясь физически на месте, переживать свое перемещение в пространстве - идешь, наклоняешься, слышишь шум своих шагов. Вдруг на тебя надвигаются монстры, динозавры, танки, как в фильме Спилберга. Все это действует на тебя художественным, спроектированным образом, все высчитано: ритм, паузы, запрограммированы твои реакции и ощущения. Вот это и есть художественное внедрение, и если бы его не было, зритель остался бы равнодушен, произведение не состоялось бы.

А.Ерофеев. Эти технические ухищрения, помогающие моделировать человеческие реакции в сплошь сконструированном мире вымысла, основаны на убеждении, что как внешний мир, так и человек в своих общих контурах понятны, познаны и, следовательно, управляемы. Но у нас эти инструменты изощренного и развитого проектного мышления оказываются невостребованными из-за принципиально иных взаимоотношений с миром, а реальность воспринимается неодолимой силой, стихией. Человек в нашем обществе давно уже утратил иллюзию владения реальностью, контроля над нею. Реальность поворачивается к нему то одной стороной, то другой, но никак не охватима в целом. Она непостижима и опасна - чревата самыми неожиданными и неприятными сюрпризами, чудесами и метаморфозами, которые, как кажется, во много крат превосходят возможности человеческого воображения и обессмысливают всякие попытки планового, системного подхода и прогнозирования. Другая причина полного отмирания проектного мышления - разочарование в грандиозных утопиях как модернизма, так и тоталитаризма, полем экспериментальной инкарнации которых стала как раз Россия. Смоделированный этими утопиями человек-демиург, наделенный ясным виртуальным проектом изменения реальности, оказался и неуправляем, и монструозен куда больше, чем человек «естественный», обыватель. А великолепная архитектура, дизайн будущего обернулись миром коммунальной кухни. Я не хочу сказать, что после заката утопического сознания 1920 - 30-х годов в нашем обществе утвердились один лишь скептицизм, аг-

ностицизм и позитивизм. На смену единому, общему и, так сказать, официальному проекту системного осмысления реальности, пришли разнообразные микромодели - клановые, профессиональные, групповые - прекраснодушная интеллигентская концепция демократического пути, националистская утопия, мистицизм. Но они, как правило, не родили ничего подобного конструктивистской или соцреалистической эстетике, не визуализировались в некоей формуле стиля. Потому что мышление адептов этих концепций все равно очень эклектично, мозаично и, к счастью, не последовательно. Его то и дело разъедают всевозможные мании и фобии. Разные соблазны - хочется православия, но хочется и «сникерсов», и секс-шопов. Внутренний мир современного русского человека, какой бы ориентации он ни придерживался, напоминает коллаж, странное, подчас, хаотичное соединение непригнанных друг к другу частей. А отсюда и сумбурный характер нашей среды обитания.

Г.Пузенков. Вчера я вернулся из Петербурга. Меня поразило, что этот родной, близкий и в то же время очень западный город совершенно не принял в себя все эти приметы нового - толкучки, палатки, казино, рекламы. Они не встроились, не вписались в него, как это происходит в любом европейском городе, но и не испортили его, а просто существуют как бы в другом измерении, в другой системе координат. Есть Петербург. А рядом - киоски, никоим образом не связанные с этим детищем Росси, Растрелли, не согласованные с контекстом. Точно так же в природе, построенной Господом Богом, которую я наблюдал из окошка поезда, среди кочек, болот, лесов никак с ними не увязанные стоят коровники, домики, парники. Вот тебе два примера неартикулированного пространства, лишенного визуальной целостности. Да, ты прав, следов проявления проектного мышления не наблюдается. Это факт. Но мы ведь занимаемся не просто констатацией ситуации. Я не хочу брать на себя роль учителя или предрекателя, но, мне кажется, нашу тему следует формулировать так: не то, что есть, а что должно существовать. К примеру, сегодня человек болен. Но ведь он должен когда-нибудь выздороветь. И я не согласен представлять его болезнь неким перманентным состоянием и на этом строить целую философию. Незачем замыкаться на таком состоянии и на таком диагнозе. Есть же в конечном счете какие-то предчувствия, даже какие-то симптомы улучшения.

А.Ерофеев. Не знаю, не знаю. Симптомы как раз говорят, по-моему, о другом. Возьмем ли мы киоски или политические движения, их появлением и исчезновением руководит отныне не чья-либо воля, не какой-либо человеческий мозг, разработавший сначала задание, затем проект и так далее, как это было с Петербургом, а равнодействующая самых разных, не поддающихся, вероятно, полному учету факторов. В этом новизна: возникает саморегулирующийся, самоналаживающийся, беспроектный общественный организм, в котором здоровья будет ровно столько, сколько этому телу нужно, а не сколько должно. Но сохранится и болезнь, хотя бы ее следствия. К ним в первую очередь относится идиосинкразия к системным описаниям, которые постсоветским сознанием понимаются как язык власти, инструмент жесткого - силовые структуры - или обольстительно-соблазнительного - коммерческие методы - всегда корыстного манипулирования человеком. Рядовой советский гражданин не имел надежных противоядий от языков, он был их пленником. В этом - основа тоталитарного строя, а ныне гражданских войн. Поэтому целью художественного творчества здесь всегда являлась деконструкция языка, разрушение системы - через пародию, через метафору, посредством создания помех, визуально абсурдных, невнятных явлений, представляющих препятствия для любителей простых и ясных описаний. И я не вижу оснований для того, чтобы эти цели, направленные на обретение личной свободы суждения, сейчас бы поменялись. Второе следствие болезни - неприятие бутафорского, насквозь искусственного характера художественного произведения. Ясная грань между профанным и сакральным, обыденным и художественным - особенность западного подхода к искусству - у нас намеренно размывается, затирается. Русский артефакт - будь то предмет или акция - располагается не только в особой реальности искусства, но и в обыденной действительности. Он стремится казаться частью контекста, анонимным его порождением. Поэтому его подкладка - не бутафорская фанера, картон и папье-маше, а «всамделишные» вещи, состояния, ситуации. Это, конечно, тенденция, но она принципиально важна для понимания роли местно-

го художника: приватного философа, манипулирующего элементами реальности, а не их субъективными описаниями, созданными в рамках личностной художественной стилистики.

Г.Пузенков. Язык бутафорских вещей или искусственный язык - это такая же реальность, которой только и можно обмениваться. Ибо при помощи реальности, в которую мы погружены, как в среду, мы общаться друг с другом не можем. Мы можем только ее наблюдать. И больше ничего. Кроме того, сообщение, сделанное языком неискусства, абсолютно не полно. Максимум это какое-то математически точное кодирование информации. Словом, для меня непреложно существует визуальный язык, особый язык изобразительности. Тут возможны открытия, но многое уже сделано. В этой области есть свои вершины, которые следует знать и опираясь на которые легко двигаться дальше. Взять и отринуть весь этот багаж - слишком просто. Настолько просто, что даже не смешно. Ведь люди, в сущности, похожи, несмотря на различия философий и религий. Зачем же тогда отрицать общие, наработанные, универсальные языки? Кроме того, очень бы не хотелось, чтобы философ опускался до уровня шукшинского наблюдателя в мелкоскоп за инфузориями. Это, может быть, замечательно интересный персонаж, но какие он способен сделать открытия? Все то, что он различит в свое стеклышко, уже описано, прекрасно уложено в системы Канта, Гегеля, Шопенгауэра, давшие куда более артикулированные формулы человеческого существования. И в этом смысле как раз бы и хотелось большего профессионализма, проектности или - я предпочитаю этот термин - системности подхода, а не культа детской непосредственности и локальных ремарок.

А.Ерофеев. Язык лучше бы рассматривать под углом зрения эффективности его коммуникативных возможностей. Ибо профессионализм состоит в том, как выбраться из мертвых зон, которые глушат и нейтрализуют твое сообщение. Высокое искусство превращено в бессмысленную, безъязыковую вещь, способную выразить лишь собственную изящность и престижность. Язык умирает в тавтологии. Когда тебе даже живое искусство представляют в конвенциональной среде музеев и галерей, оно перестает быть языком. Становится дорогими предметами, на фоне которых приятно выпить шампанское и встретить нужных людей. Поэтому и выбирается тактика анонимного вживления художественной работы или акции непосредственно в ткань обыденной жизни как некоего вируса, странного, но эффективного, лечащего сознание.

Г.Пузенков. Это не жизнеспособно, ибо неразличимо. Текст растворяется в контексте. Хотя в принципе такие подходы сейчас наблюдаются и на Западе. Но что ты сравниваешь? В Нью-Йорке, где видели-перевидели все, где в ноосфере, в системе сознания, в исторической памяти запечатлен весь художественный опыт, вдруг начинаются какие-то маргинальные явления от сытости. Там анонимное творческое внедрение воспринимается тончайшим, деликатнейшим художественным жестом. Потому что это не просто мусор в мусоре, как у нас, а жест на фоне культуры, текст, таким образом отрывающий себя от контекста. В России же это наивная анонимность без учета контекста. Она и тонет в этой каше, в этом вакууме художественной истории. Здесь ничего не существует кроме провинциальной растворенности. И вдруг начинаются маргинальности. К чему они апеллируют, к какому знанию, к какому чувству, к каким выставочным пространствам? Другое дело, когда какие-то засранцы выставляют помоечные объекты в Уитни музее и туда съезжается вся элита на «кадиллаках». Это есть театр. И между этими заговорщиками возникает свой текст, абстрактный и символический.

А.Ерофеев. Возникает не текст, а стоимость, цена, причем очень высокая. Знаешь, я сам долгое время твердил о культурности Нью-Йорка и дикости Москвы. Все так, но живая мысль, которая составляет ядро настоящей работы, мало зависит от художественного окружения и толщины культурного слоя. Конечно, должен иметься определенный опыт, необходима критическая масса среды, чтобы произвести искру. Но дальше процесс становления мысли, ее оттачивания, формулирования повсюду проходит сложно и болезненно. Причем там, где инерция среды и социальные обязательства художника столь велики, он, порой, быстрее подводит к сердцевине проблемы. Недаром, добрая половина знаменитых художников - люди с периферии. Так вот именно в Москве была сдвинута эта вечная для модернизма оппозиция текст-контекст в сторону концепции перекодированного, активного контекста, размещенного во-

круг пустого центра - отсутствующего текста. Текст остается в уме, за кадром. Визуализирован только контекст. А это значит, что акцент перемещается с личного на коллективное или анонимное.

Г.Пузенков. А когда акцент России стоял на личностном? Ныне разруха достигла такой степени, что художники и вовсе говорить разучились. И это связано с тем, что не возникает целей, когда язык играет важную роль. Потому что мало ли какие идеи бродят в головах. Но они так и остаются замкнутыми навсегда. Вот один из новых московских издателей пожаловался мне: не может найти художника, который бы свободно рисовал комиксы.

А.Ерофеев. Пусть к Жоре Литичевскому обратится.

Г.Пузенков. Вот-вот, в Москве есть один Жора, а в Париже таких художников миллион. Здесь всего есть понемножку: три концептуалиста, четыре гиперреалиста, пять реалистов, которые академию закончили, и шесть еще этих, ушедших в анонимность. А там одних - тысяча, других - пять тысяч, третьих - еще двадцать пять тысяч. И каждая группа выступает в своем жанре. А у нас вместо профессионального овладевания мастерством пестуют иллюзии, что можно существовать вне договоров, вне общества, вне «бутафории», быть живыми, нормальными, здоровыми людьми и в наступивший свободе говорить все, что вздумается. А не получается. Когда приезжаешь сюда с Запада, сразу бросается в глаза: художественность, визуальная артикуляция в этом искусстве отсутствует. Она подменяется ситуацией присутствия, проживания. Как будто ходишь по лесу и что происходит с тобой, то и действует на твои ощущения, твое мышление. Это безумно интересное, увлекательное занятие - тут зверь пробежал, там охотник. Тебя самого могут подстрелить. И все меняется на ходу, реально. Но все это захватывает только участников игры. Западный человек в этом ничего понять не может. Потому что законы восприятия в его голове другие, более культурные, более абстрактные, абстрагированные от таких вот натуралистических радостей.

А.Ерофеев. У меня как-то в гостях были Тупицыны, известные наши критики, эмигрировавшие в Штаты, и американский художник Ханс Хааке. Разговор шел в таком же духе - у нас там все: культура, искусство, цивилизация, комиксы, а у вас здесь - ноль, пустота, мерзость, запустение. Хааке молчал, молчал, потом говорит: «Слушай, кто эти восторженные идиоты? Откуда они все это взяли?» Просто Хааке живет в повседневной реальности США, а милые Тупицыны - в идеальной или, если угодно, виртуальной сказке по имени Запад.

Г.Пузенков. Я вовсе не безумный апологет Запада. Я просто надеюсь, что мы когда-нибудь все заживем по-человечески...

Фернан Леже

Шарло-кубист

Шарло спит. Давно. Давно уплыла в воспоминания тема киношутки Фернана Леже. Но заманчив негасимый, веками мысль освежающий юмор.

Помню, на открытии выставки Пикассо в Москве, в Музее имени А.С.Пушкина, Эренбург объявил: «Пикассо изменил глаз века». Об этом в 1907 году возопили «Девушки из Авиньона» угловатой однозначностью форм и угрюмым пафосом лиц. Через год у Брака глухо потянулись кверху скупо, лишь линейно обозначенные «Дома в Эстаке». Потом душное нагромождение голубовато мерцающих форм в картине Леже «Обнаженные в лесу». Как буйное противостояние традициям, как неотступное, своенравное наваждение предстал кубизм. Во Франции зачинателями кубизма в живописи были Пикассо, Брак, Леже. Аполлинер, поддерживая новую, смелую по тем временам образность в искусстве, утверждал, что для живописи самое главное не породниться с фотографией: «Когда человеку понадобилось изобрести скорость движения, он создал колесо, которое нисколько не походило на ногу».

К кубизму пылко примкнули и другие художники, хотя ошеломляющая фантазия кубистов, отсутствие внятного правдоподобия, замысловатые странности живописного языка не встречали повального отклика у зрителей. Далеко не каждым «осердечивается» новый взрыв в искусстве. «Творческий акт человека не может целиком определяться материалом, который дает мир, в нем есть новизна, не детерминированная извне миром. Это и есть тот элемент свободы, который привходит во всякий подлинный творческий акт. В этом тайна творчества», - писал Николай Бердяев.

Неудивительно, что в кубизме - сгустке головокружительной образности - он чуял заветную свободу творчества художника.

Разумеется, если гений художника способен изменить глаз века, то и подвижный век меняет глаз художника.

Совпадение художественных поисков в различных искусствах - это возглас эпохи, возбужденный, тревожный. Заряжающий кисть живописца, перо поэта, созвучия композитора.

В музыку настойчиво врастали нервозные звуковые переполохи, судорожные ритмы времени. В разных странах зазвучала музыка Шенберга, Веберна, Сати, Онеггера, Стравинского, Шостаковича, Прокофьева, Артура Винцента Лурье - не перечислить всех композиторов, уловивших дыхание века.

По дорогам раннего кубизма бродила и поэзия. Если Пикассо «изменил глаз века», то, по словам Тынянова, Велимир Хлебников обладал «новым зрением». Новое зрение - это новое видение нового мира и оглушительно свободное его выражение.

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лиэээй - пелся облик,
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

Что это? Звуки, не доросшие до слова? До смысла? Но в них таится индивидуально прочувствованный поэтом фантастический образ музыкального словотворчества. Такие стихи нельзя читать про себя. На глаз они загадочны, как музыкальная партитура для немузыканта.

Хлебников писал: «Вещь хороша, когда она, как камень будущего, зажигает настоящее». И еще: «В «Кузнечике», в «Бобэоби», в «О, рассмейтесь, смехачи!» были узлы будущего... Когда я замечал, как строки вдруг тускнели, когда скрытое в них содержание становилось сегодняшним днем, я понял, что родина творчества - будущее. Оттуда дует ветер богов слова».

Первая мировая война. 1916 год. Леже, отравленного газами в сражениях под Верденом,

отправили домой, в Париж. После тяжкого ранения оказался в Париже и Аполлинер, поэт, критик, певец кубизма.

- Пошли в кино! Ведь на экране Чарли Чаплин, победоносно-прославленный Шарло!

- Пошли!

И шагнул с экрана к ним навстречу Шарло. Сквозь сатанинские звуки войны зазвучал его добрый смех. Натуре Леже, его мечте о сближении народа с искусством такая демократичность сюжета была психологически близкой.

С первого шага Шарло на экране небытовая походка, придававшая некоторую механистичность его внешнему облику, подсказывала зрителю комедийный и вместе с тем драматический характер его персонажа. Аплодисментами летела во все концы где-то кем-то придуманная песенка:

С сеансов на улицу движется люд,
И все, как на грех, враскоряку идут.
Сперва пожонглируют тростью немного
И только потом поглядят на дорогу.
В Нью-Йорке, в Париже, на всем белом свете
Папаши, мамаши, их взрослые дети,
И теща, и тесть с престарелою теткой -
Все ходят сегодня такою походкой.

Живое, любопытствующее искусство не отгораживается от своей эпохи. Оно либо воинственно спорит с ней, либо прославляет ее. Задвигались, зашумели, закрутились, заторопились, заняли огромное пространство в материальном мире находчивые механизмы. Леже в своей живописи деятельно приветствовал многообещающие приметы нового существования общества.

«Присмотримся к телам различных машин: трубам, цилиндрам, поршням, ремням, шатунам, шестерням, дискам и т. д., вникнем в их расположение, их сочетание и монтаж. Аналогия с органами человеческого тела станет для нас естественной и необходимой», - писал Верде, поддерживая увлечение Леже.

Пришла пора, когда стойко привлекал набирающий популярность машинизм. И образ Чаплина на экране непобедимо сблизился с живописными устремлениями Леже, несмотря на то, что комедийный пафос Шарло расходился с содержанием картин художника. В щедрой эксцентричности, в изобретательной технике актерского мастерства, вымыслом-плащом приодетый выступал характер чаплиновского персонажа. Не напоминает ли подобный, гиперболически свободный художественный метод отображения человека в кино новое видение в авангардной живописи? Ведь Чаплин то открыто, то как бы полушепотом перекликался с кубизмом.

В начале двадцатых годов Абель Ганс пригласил Леже художником на свой фильм «Колесо». До этого он участвовал в фильме Л'Эрбье «Бесчеловечная». «Ну что ж, - говаривал Леже, - кино - это век машины. Театр - век лошади».

В 1924 году с молодыми американскими операторами Мэн Реем и Дидли Мерфи Леже снял фильм «Механический балет». Жест, движение, утилитарность обычных предметов, детали, необычность создающие... Леже был потрясен могучей выразительностью крупного плана и ритмом движения фильма.

«Я сделал «Механический балет» с Мерфи где-то около 24 - 25 года, - рассказывает он Андре Верде. - Предмет - самый настоящий сюжет, именно его я привожу в движение, помещаю в определенный ритм. Деталь продавалась так же на крупном плане. Эйзенштейн видел фильм. Его это очень воодушевило, и он написал мне, что это ему пригодится. В этом фильме привычное зрение подверглось шоку, моими актерами были соломенная шляпа, ботинки, бутыли, диски, деревянные ноги, лица, глаза, машины, масса разных штук... Все существовало на равных, с равной выразительностью. Соломенная шляпа, в тот момент, когда она начинает двигаться, становится еще более интересной».

Нет, не мог Леже обойти стороной ни кубизм, ни кино, ни Чаплина. В 1920-м он запечатлел Чаплина в иллюстрациях к поэме Ивана Голля «Чаплиниада». А когда осенило намерение плеснуть иронией на некоторые неугодные Леже стороны кубизма, возник кинематографический образ Чаплина, несущего с экрана целенаправленную усмешку автора. Так появился сценарий «Шарло-кубист».

Рядом с Шарло засияла «звезда» Ренессанса Джоконда, точнее, ее сказочно известный портрет Леонардо да Винчи. Их разделяли века, но чудотворное кино преодолело это препятствие.

Тайна улыбки Джоконды все еще дразнит. До сих пор вертится по свету: Джоконда - автопортрет самого Леонардо. А Марсель Дюшан даже пририсовал ей скандальные усы, что явилось очередным толчком сюрреализма. Популярность Джоконды нисколько не пострадала от дерзкой шалости Дюшана. Правда, в сценарии Леже Джоконда не оголяется, не

«Джоконда с ключами». 1930

совокупляется, не лесбиянится, не «беспокоит» плотью - она сама влюбляется в Шарло.

В 1930 году Леже написал натюрморт, представив два «играющих» предмета: коробку сардин и связку английских ключей, но, почувствовав тревожную необходимость еще одного предмета во имя контраста, он вышел на улицу и, увидев в витрине почтовую открытку с изображением Джоконды, создал новый шедевр.

Леже уверял: «Прогресс пойдет в направлении персонификации увеличенной детали, индивидуализации фрагмента. Воздать должное этому феномену жизни помогает кинематограф... Предмет способен сам по себе быть абсолютно ценным, волнующим, трагичным». И это не брызги изыска - след холодного расчета - а скорее доверчивость самобытной, настойчивой фантазии.

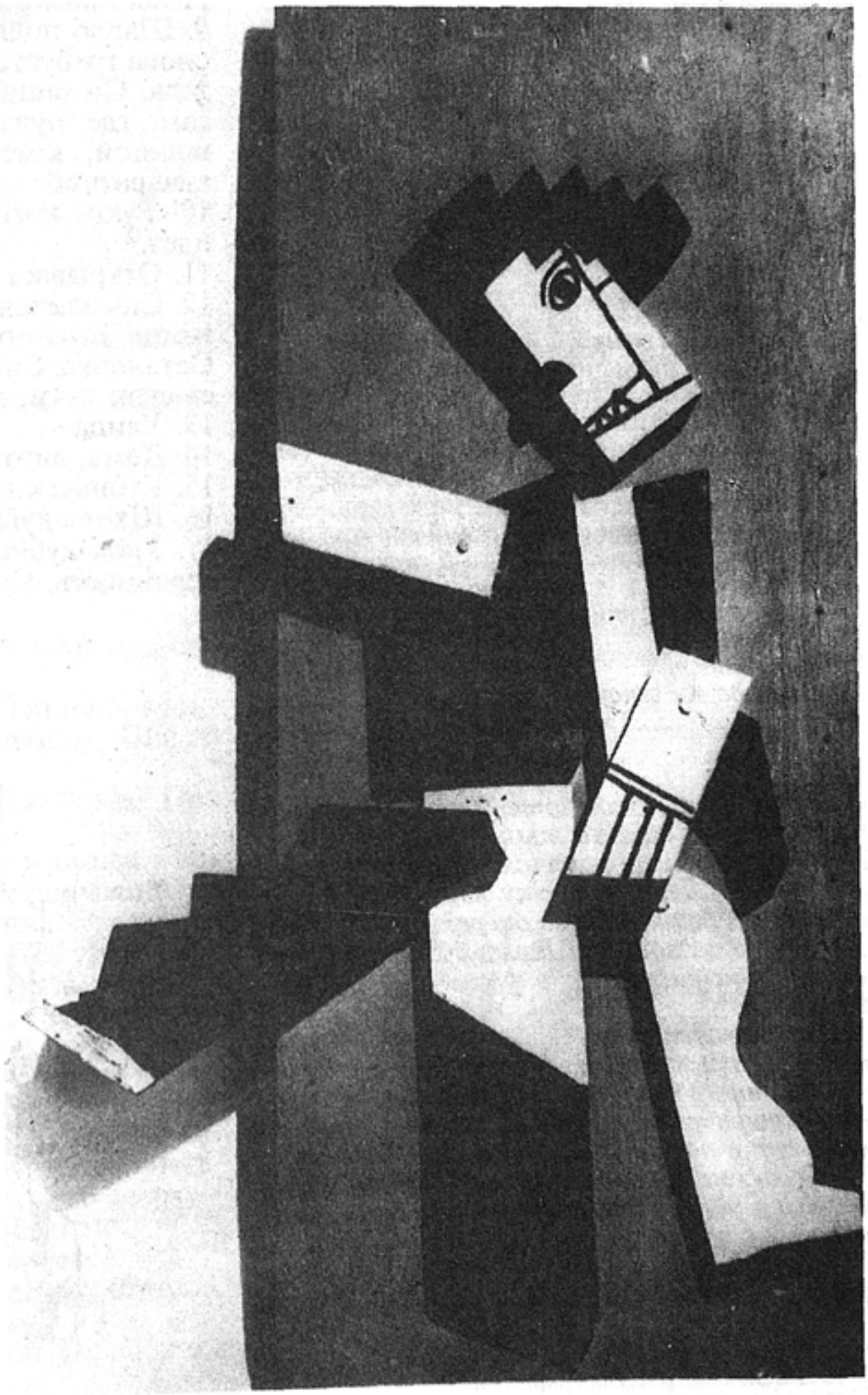
Неудивительно, что на это (год 1925-й, съемка «Броненосца «Потемкин») Эйзенштейн откликнулся согласным письмом к Леже. Мгновенно вспоминается беспомощное, одинокое пенсне в безлюдном кадре, повисшее на угрожающе темном борту корабля. Смерть человека сыграл предмет.

По своим конструктивным и эстетическим свойствам кубизм в кинематографе воспринимался быстрей и свободней, чем в других искусствах и литературе. Игра предмета в кадре чрезвычайно многообразна и как бы заранее узаконена. Не повторяя торопливо набегающих доказательств, сошлюсь на образ Чаплина в рисунке Эйзенштейна, на Чаплина и Эйзенштейна в рисунках Юткевича. И на сценарий Леже.

«Кубизм, родившись из необходимости реакции, начинался с серых тонов и окрашивается лишь спустя несколько лет», - с сожалением объяснял Леже. Не казалось ли ему, что он повергает свои картины во мглу бесколоритных, безжизненных представлений?

«Цвет - элемент столь же важный, как вода и огонь», - настаивал Леже.

Синее, Синее поднималось и падало.
Острое, тонкое свистело и втыкалось, но не протыкало,
Во всех углах загремело.
Густо-коричневое повисло,
будто на все времена,
Будто. Будто.
Шире расставь руки,
Шире. Шире,



Фернан Леже. Шарло-кубист из фильма «Механический балет»

Фернан Леже Иллюстрации к поэме Ивана Голля

И лицо твое прикрой красным платком,
И, может быть, оно еще вовсе
не сдвинулось, сдвинулся
только ты сам,
Белый скачок за белым скачком,
И за этим белым скачком опять белый скачок,
И в этом белом скачке белый скачок.
В каждом белом скачке белый скачок.
Вот это-то и плохо, что ты
не видишь мутное, в
мутном-то
оно и сидит,
Отсюда все и начинается.....
.....Треснуло.....

В. Кандинский (1918)

Обрыв на высокой ноте. И только тьма-бесцветие. И только тьма-беззвучие. Несомненно, темпераментная, рьяная приверженность Леже к цвету явилась одной из причин, отдаливших его от раннего кубизма. На это отозвался «Шарло-кубист». Перед вами киноэпиграмма в форме «Dessins animes»[1].

Следуя подсказкам своего времени и новым веяниям в искусстве, Леже обуял творческий порыв свои замыслы выражать кинематографически. Горячило и то, что кино «шагает в ногу с улицей».

И прославленный художник Фернан Леже собрался уйти в киноискусство, но ... живопись не отпустила!

А Шарло проспал. И никто его кубистом не увидел. А жаль!

---

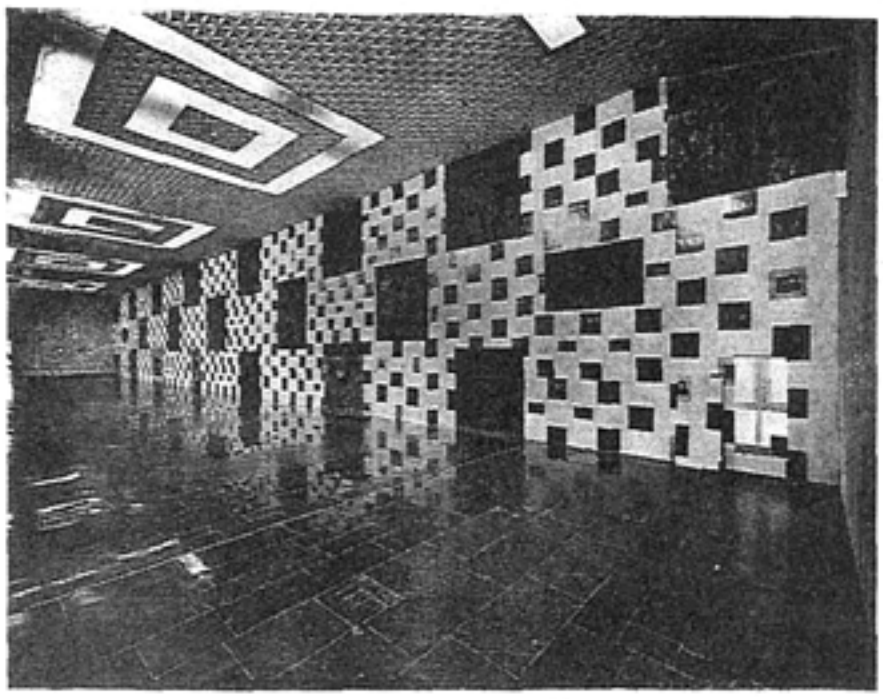
[1] Анимационные рисунки (франц.).

1. Шарло в кровати. Крупный план. Он спит. По комнате разбросаны части его тела.
2. Пробуждение. Сидит на кровати. Прикрепляет свои руки, ноги.
3. На стуле журнал кубистов.
4. Открываются кубические картины.
5. Удивление Шарло.
6. Сравнение разных предметов с их изображением на картинах.
7. Взгляд фиксирует изогнутую газовую трубу.
8. Труба покорно выпрямляется, становится прямой.
9. Шарло поднимается. Это сложно. Ему снова требуется приспособить свои части тела. Он ошибается и прикрепляет руки там, где нужны ноги. Трудности и со шляпой, которая внезапно становится квадратной.
10. Руки, ноги на своих местах. Шарло идет.
11. Открывает дверь.
12. Спускается по длинной-длинной лестнице. Его ноги становятся квадратными. Остановка. Снова в путь. Падает. Собирает свои руки, ноги.
13. Улица.
14. Дома, автомобили, люди.
15. Кубические деформации.
16. Школа кубистов. Входит Шарло.
17. Урок кубистической живописи. Неуверенность. Смущение.

18. Он выходит и в восторге движется по улице.
19. Играет трость. Кубистические деформации трости.
20. Изменения предметов.
21. Лувр. Музей. Вход.
22. Трость в вестибюле.
23. Прогулка по музею.
24. Пренебрежение классической живописью.
25. Восхищение живописью египтян, ацтеков, негров...
26. Встреча с Джокондой. Тишина. Молчание. Вглядываясь в Джоконду, Шарло замирает на месте.
27. Шарло прикасается к Джоконде. Она влюбляется.
28. Он вглядывается в нее и создает несколько кубистических деформаций ее лица, мгновенно исчезающих.
29. Шарло с презрением удаляется.
30. Но Джоконда влюблена. Рама следует за Шарло и объявляет ему, что Джоконда сгорает от любви к нему.
31. Он поворачивается и греет руки в этом любовном пламени.
32. Джоконда признается Шарло, что горит, горит от любви к нему. Желая погасить этот огонь, он дует на него сверху.
33. Огни становятся квадратными.
34. И Шарло спокойно удаляется.
35. Джоконда, обезумев, глотает огонь.
36. Самоубийство Джоконды.
37. Хор ошалевших сторожей. Появляется директор.
38. В огне телефон, пожарные.
39. Прибывают институт и школа изящных искусств. (Марш школы и института.)
40. Сражение с огнем.
41. Грандиозные похороны Джоконды.
42. За кортежем следуют короли и императоры.
43. Перед катафалком на громадной голубой лошади Шарло играет на скрипке похоронный марш.
44. Джоконда следует на кладбище на руках Венеры Милосской.
45. На роскошном «роллс-ройсе» везут сердце Джоконды, пронзенное стрелой.
46. Кладбище. Обширный пейзаж. Грозовое небо. Тишина. Единственный на контражуре Шарло-Гамлет.
47. Пустота. Печаль. Вдали исчезает голубая лошадь. Одиноко бредет Шарло.
48. Возвращение домой. Длинная лестница.
49. Шарло в постели. Он засыпает.
50. Его мечты. Его кошмары.
51. Он - глава кубизма.
52. Он бешено работает. В исступлении возникают линии - кривые, прямые, формы-обломки. Под дьявольский оркестр идет яростная борьба с кривизной и с изогнутыми предметами. Неотвязно появление и исчезновение Джоконды. Постепенно все успокаивается. Шарло просыпается, засыпает вновь, спит.

Вступительная статья и перевод с французского Л. Дубенской

Стена-экран



Г.Пузенков.
Фрагмент инсталляции.
Третьяковская галерея. 1993

Инсталляция Георгия Пузенкова в новом здании Третьяковской галереи поразила зрителей энергией овладения чужим пространством. По существу, это было противоборство своего и чужого, в котором художник одержал победу. Вялое парадное пространство антресольного зала, - явно рассчитанного архитектором не на размещение экспонатов, а на скопление людей, «дивящихся» на открывающиеся за стеклянными перегородками виды Москвы и околомузейную территорию, так и оставшуюся недоделанной и не оформленной, в духе брежневского долгостроя, - оказалось перекрытым, замаскированным яркой, переливающейся цветными бликами стеной с картинами и репродукциями. Стена в данном контексте выступила в двух ипостасях: как иллюзорное пространство, авторский жест, притягивающий к себе зрителя, заставляющий его проходить вдоль себя и бессознательно погружаться в текст, как в некий транс, и как материальная преграда, конструкция, вещь, что подчеркивалось прорезанным внизу как бы «оконным» проемом, куда следовало проникнуть, дабы, в свою очередь, «подивиться» добротности гигантского сооружения из деревянных стропил и панелей по контрасту с мертвыми тусклыми поверхностями фабричных витринных стекол и зияющей пустотой бетонных плит внутреннего двора. Отвлекаясь от текста собственно пузенковской инсталляции, не могу не отметить, что она заставила заговорить молчащую до сих пор, неосознанно раздражающую многих и как бы не замечаемую в суете музейной и выставочной жизни органику здания на Крымской набережной. Переживший в процессе строительства две эпохи, его стиль запоздалого функционализма наезжал на рождавшуюся помпезность новых палаццо. Посредине процесса уже забыли о его начале, о самом назначении здания. Не суждено было развернуться и архитектуре палаццо. Незавершенная помпезность архитектуры, воплощающей «конечную фазу развитого социализма при переходе к коммунизму», зияет бессмысленными пустотами, уродством наспех «украшенных» промышленных блоков, оставляя в душе ощущение досады и тоски.

Интересно, что Пузенков вернул этому пространству изначальное стилевое содержание, как бы повернул его лицом к конструктивизму и конструктивистскому дизайну. Ведь его стена-экран по существу является проекцией простых геометрических объемов на плоскости, а совмещение ленточного и диагонального их построения, ряды бесконечных прогрессий восходят к идеям Малевича и Мондриана, развивая концепцию постсупрематизма. К этому, сделанному русским авангардом открытию возможностей создания «чистой формы» возвращается русский художник, демонстративно исповедующий постмодернистскую эстетику и предваряющий свой каталог цитатой Жана-Люка Годара[1].

Оперирование категориями театрального текста поп-культуры, свободная игра цитат, репрезентированных в картинах и репродукциях, вступают во взаимодействие со строго выверенной конструкцией. Прихотливая тусовка чужих текстов внутри единичного изображения, помноженного на подстрочные ряды репродукционного самоцитирования, начинает играть роль статиста в чужом перформансе, подчиняется железной воле автора-режиссера, дистанцирующегося от собственной декларируемой ментальности. В результате возникает жесткий супрематический объект. Если продолжить разго-

В этом номере рубрика «Non stop» посвящена художественным инсталляциям, использующим новую технологию, о которых рассказывают как искусствоведы, так и сами авторы.

[1] «Я всегда использовал цитаты - иными словами, я никогда ничего не придумывал. [...] В кино мне кажется интересным именно то, что совершенно ничего не нужно придумывать. В этом смысле оно близко живописи: в живописи ничего не изобретается - поправляют, позируют, собирают воедино, но ничего не придумывают» (Жан-Люк Годар). - Прим. редакции.

вор о цитатах, то можно сказать, что его визуальную основу составляет язык позднего Мондриана, строящийся на контрасте ритмического сочетания цветных полос и белого фона, приводящего к оптическому эффекту. Цветные метрические плоскости Пузенкова, бегущие по белой стене-экрану, создают подобную иллюзорную мерцающую среду. Однако конечной целью этого объекта-инсталляции оказывается не разрушение единичной формы и полная дематеризация, но, напротив, выявление основного элемента конструкции, всеобъемлющего иконического знака. Таким опорным знаком в инсталляции оказывается оптически проявленный белый крест, испещренный цветными строчками геометрических прямоугольников и квадратов, вернее, бесконечная череда, лента крестов, как бы взявшихся за руки и бегущих по стене. Тем самым актуализация собственного авторского жеста осуществляется языком Малевича, подтверждая самоидентификацию художника внутри русской пластической культуры XX столетия, как результат «выскабливания» первичного архетипического слоя из-под всех напластований культурного палимпсеста.

Просвечивание одного текста сквозь другой, своеобразное «подглядывание» в чужой текст сквозь замочную скважину, похожую на окошечки, оставляемые в процессе расчистки картины или иконы, являются основными композиционными приемами вмонтированных в инсталляцию изображений, собственно экспонатов этой выставки-объекта. Таким образом, мотив окна-прорези в иную смысловую и фигуративную среду пронизывает собой всю инсталляцию, завершаясь реальным проемом в стене. Традиционный для постмодернизма тотальный культурный полимпсест удваивается за счет композиционных приемов геометрического и объемного цитирования в материале.

Основу визуальной игры составляют рисунок и цвет - традиционные средства живописца, разумеется, пропущенные сквозь отстраненную, безразличную стилистику поп-арта. Однако технические, фабричные средства поп-арта в картинах Пузенкова уступают место индивидуальному авторскому жесту. Абрис фигур, уподобленных безликим марионеткам даже там, где они копируют прориси с известных в истории живописи шедевров, привлекает внимание своеобразной угловатостью, прерывистостью линий, нервозностью, то есть давно изгнанными из стилистики поп-арта признаками традиционной графики. Столь же рукотворен, подчеркнуто не механистичен и цвет оригиналов, рассчитанных на гравированное репродуцирование. Основные контрасты красных, зеленых и синих тонов и приверженность к обнаженным мужским и женским фигурам выдают если не увлечение в юности, то во всяком случае навязчиво всплывающие в подсознании русского художника (пластическое мышление которого формировалось в среде московских и петербургских музеев), образы с полотен фовистского Матисса. Да и весь набор специфически «музейных» цитат, в которых известные образы старой европейской живописи перемежаются с отдельными картинами провинциальных художников типа Григория Сороки, воссоздает особый контекст художественной педагогики советского периода послевоенных десятилетий, многие годы заполнявший собой пластический вакуум, образовавшийся в результате естественного ухода из жизни художников старших авангардных поколений и разрушительной деятельности официоза от искусства.

«Музейный» контекст перекрыт и пронизан контекстом «другой» культуры, приходившей с Запада в виде репродукций, открыток, каталогов, то есть в отраженном свете массовой продукции и технологии. Однако он-то и был самым важным, в большой степени определяющим, формирующим «третью» художественную культуру поколения Пузенкова в России. Внутри текста его картин этот второй западный авангардный слой с кумирами в лице Кошута, Бойса, Лихтенштейна подчас становится первичным, представляющим культурный палимпсест русского постмодернизма в свете не прямой, а «обратной» перспективы.

В этом аспекте интерпретации текста Пузенкова скрыт узел его авторских противоречий. Запутанный полимпсест заставляет по-иному читать и супрематический объект-инсталляцию, вносит сомнения в его структурную непогрешимость, маркирует выставку определенно заявленным деструктурализмом. Но и в таком, казалось бы, интернациональном постмодернистском жесте, сквозит специфически русская ментальность. По существу инсталляция Пузенкова бессознательно обобщает восточноевропейскую традицию восприятия чужого, западного текста культуры согласно моде ускоренного развития, при которой хронологическая последовательность чужих открытий теряет всякий смысл, время утрачивает свою векторную направленность, подчиняясь пространству; процесс восприятия приобретает кинематографический характер, когда предшествующий и следующий эпизоды меняются местами, а главным творческим приемом становится монтаж, наплывы эпизодов друг на друга.

Думаю, что сравнение с кинематографом при анализе специфики позиционных и смысловых приемов Пузенкова не случайно. О кино и видеоэкранах напоминают текстовые цитаты-титры, «бегущие» поперек изображений-кадров, и зачастую характерный рисунок шрифта. Художник стремится погрузить нас в «наплывы» различных, чужеродных друг другу смыслов, создавая параллельные серии, визуализирующие процесс мышлѐния, основанного на воспоминании виденных ранее композиционных моделей и цветных фантомов. При этом используется прием наложения друг на друга прозрачных цветных целлулоидных калек, используемых в мультипликации и запрограммированных в компьютерной графике. Умножая число зрительных иллюзий, задействованных на узнавание и отгадывание известных цитат из истории живописи в своих ленточных фризах, Пузенков намекает на язык кинематографа, подобно тому

как Питер Гринуэй подражает живописному и графическому «коллаж-тоталь» в своем последнем фильме по мотивам шекспировской «Бури».

Параллельные кинематографические приемы помогают в данной инсталляции выстроить пространство «в кадре» и «за кадром», создать иллюзию объемной среды, в которую зритель погружается не только в воображении, но как бы и физически; начинает бродить по лабиринту пузенковских цитат, пробираясь «между словами».

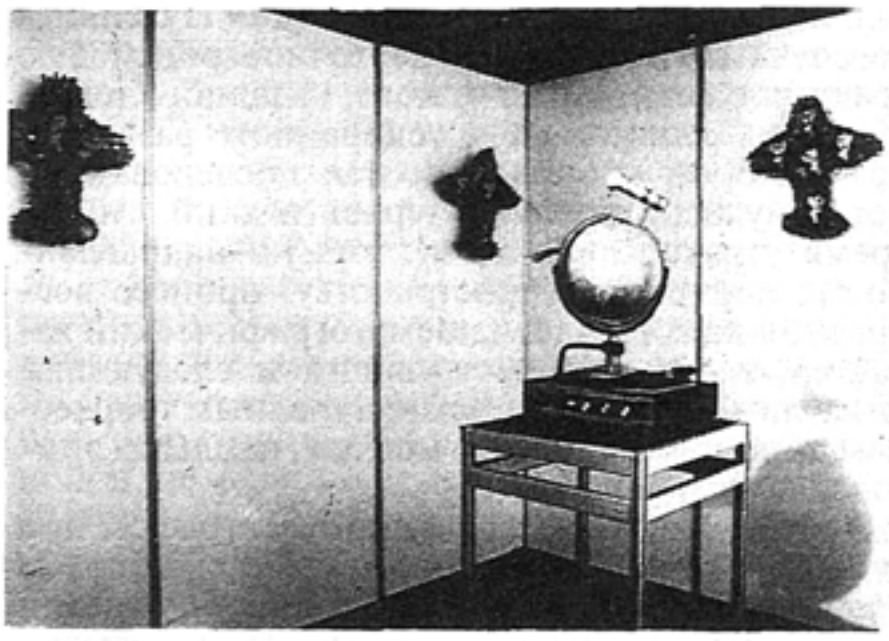
Нельзя не остановиться и еще на одном характерном авторском приеме. Живописный строй, в котором действуют персонажи уже близких нам по времени инсталляций и перформансов, по существу является «псевдоцитатным». Повторяя известные понаслышке акции Кошута, Раушенберга, Уорхолла или Бойса, Пузенков выводит на сцену своих собственных персонажей в современных унифицированных одеждах. Эти загипнотизированные люди автоматически имитируют действия лидеров концептуализма. Унифицированный и сведенный к стандартному силуэту зритель-фигура проступает сквозь все слои восточноевропейского культурного палимпсеста, являясь безгласным свидетелем «чужих» откровений и иконологических смыслов.

Подобное хитросплетение исторических реалий искусно сокрыто внутри пузенковского объекта, супрематизм которого способен поглотить все конкретные проявления изощренного европейского сознания. Прихотливые формы барокко, рококо, или «осени Средневековья», помещенные в ячейки конструктивистской структуры стены, также подвергнуты процессу унификации. Стена экранирует и отбрасывает элементы «чужого» искусства, снова, на исходе века, ставя зрителя перед идеей торжества все подчиняющей себе «чистой формы».

Цитирование и самоцитирование, заявленные в качестве содержания данной инсталляции, вовсе не исключают проблему диалога. Напротив, именно осознанный диалог русского художника со своими отечественными и зарубежными предшественниками и делает инсталляцию Пузенкова в Третьяковской галерее столь актуальной для сегодняшнего самосознания русской культуры.

Марина Бессонова

Искусство и технология



Вадим Фишкин.
«Оранжевая орбита».
Инсталляция на выставке
«Виртуальный сад». 1993

Взгляд на художественную жизнь Москвы последних полутора лет различает становящуюся все более уверенной тенденцию к дематериализации художественного продукта. Сотворенным руками объектам или же предметам, привнесенным из контекстов, не связанных с изобразительным искусством, все чаще предпочитается изображение, заключенное в рамку монитора, звуковые, световые и оптические эффекты. Возьмем, к примеру, «рождественскую» выставку Сергея Шутова «Чувственные опыты» (декабрь, 1992, галерея «Школа»). Экспонированные объекты: монитор, на экране которого в объемной цветовой рамке в мелькании графической игры линий и точек угадывается банальный порносюжет, сопровождающийся фортепьянной музыкой и нежным женским голосом, читающим за кадром любовные письма. В темноте второго зала, составляющего экспозицию, - глухие черные окна-картины с арочными завершениями. На них - мерцающие изображения - нечто среднее между знаками Зодиака и картинками из руководства по искусству любви, снабженные голограммами-кораллами эротизирующей формы. Здесь же на высоком белом подиуме - железная кровать, панцирная сетка которой время от времени сотрясается с грохотом. Основной эффект - удар по чувствам и ощущениям зрителя. Что может действовать сильнее на психику неизбалованного пиротехническими эффектами отечественного зрителя? Выставка как аттракцион, «пещера неожиданностей», развлекающая, интригующая, немного пугающая, «бог из машины» - вот некоторые из определений, приложимые к подобным явлениям современной художественной практики.

Мне вспоминается Эдмунд Берк, английский эстетик XVIII века и автор одного из философских бестселлеров второй половины XVIII столетия. В его «Философском исследовании о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» анализируются проблемы эстетического вкуса, причем акцент ставится на сенсу-

алистской трактовке эстетического восприятия как сходного с ощущениями, получаемыми органами чувств из внешнего мира. Психофизические свойства человеческой природы, по мнению Берка, являются первичными в процессе восприятия. Таким образом, внешние эффекты - мощные звуки (например, шум водопада), тьма, мрак, огромные размеры - вызывают переживание Возвышенного. Все это - «наши собственные аффекты», лежащие в основе эстетического переживания. Не абсолютизируя точку зрения Берка, всячески подчеркивавшего приоритет чувственно-эмоциональной стороны и умалявшего роль других сторон эстетического сознания, все же нельзя не заметить, что общий пафос его рассуждений близок той тенденции развития современного отечественного искусства, о которой мы ведем речь.

Сейчас все чаще негласным критерием оценки качества выставки или любого другого художественного события служит наличие или отсутствие синдрома «еканья сердца». Этому, конечно, есть свое объяснение. Отечественное искусство, авангардом которого до последнего времени оставалась концептуальная традиция, обнаруживает некоторую усталость от собственной умности. Сухой интеллектуализм привел не только к полной потере зрителя, но и к исчезновению у творца элементарных навыков работы с предметом искусства и его экспозиционной средой, основанной не на принципе функционализма и умозрительной логики, но на эстетических побуждениях. Игнорирование экзистенциальных основ искусства, замыкание его на узкой языковой проблематике, утеря имманентных ему качеств, по-видимому, осознается в настоящий момент многими. Новые фигуры, выходящие на художественную сцену, все более уделяют внимание «новой чувственности», а среди известных имен бросаются в глаза те, кто сумел ощутить «веяние времени».

Шутов - один из художников, сравнительно давно стоящих на позициях «чувственного искусства». Однако если ранее он занимал дистанцированную позицию сухого аналитика, в его подходе было больше «математического анализа» и иронии, рассчитанного программирования зрительской реакции, то теперь, доверив миру собственные интимные переживания (тексты подлинных любовных писем), он вступил в теснейший диалог со зрителем, продемонстрировав «нерасчленимость субъекта и объекта». Нанесенные им удары зрителю были ударами по самому себе, а «чувственным опытам» подверглись все присутствующие, начиная с автора.

Через полгода после «Чувственных опытов» Шутова в галерее «Школа» развернулись в чем-то близкие им события. На этот раз объектом исследования стала «ночная жизнь» как человеческой души, так и искусства, его объектов и мест их экспонирования. Выставка Вадима Фишкина «Сумеречная орбита» шла сразу в пяти экспозиционных пространствах Центра современного искусства. Там же своим чередом проходили экспозиции других художников. Внедрение в их авторские концепции другой, где-то игнорирующей имеющийся контекст, а где-то как бы подправляющей и корректирующей, вызвало нарекания со стороны художественной общественности в области авторского права. Тем не менее, подобный ход представляется интересным с точки зрения использования все тех же света, звука, оптики и т. д. «Сумеречная орбита» представляла собой некое технологическое устройство, состоявшее из пяти экспозиционных проектов, благодаря чему регламентированные часы посещений сместились, а художественный процесс был метафорически представлен в его непрерывности. Эта авторская концепция, в которой невооруженным взглядом угадываются очертания бергсонианской «duree»[1], будучи претворенной в реальности, обернулась опять-таки неким «Луна-парком». Благодаря световым и прочим технологическим эффектам привычные экспозиционные площадки Центра современного искусства оказались по-новому аранжированы, трансформировались их пространственные и масштабные параметры, существующие в представлении зрителя мнения об их конфигурации и возможностях. В каждом случае автор попытался достроить имеющуюся экспозицию по некоей условной космогонической модели. В галерее «Дар», где проходила выставка портретов царской семьи, выполненных в архаической стилистике, «ночная сторона жизни» проявилась в светящихся изнутри куриных яйцах, закатившихся под батарею, в мерцающих под светом ультрафиолетовой лампы конопляных зернышках, в «мигающем» угощении для домового. Пустое пространство галереи «Школа» стало вместилищем «первозданного хаоса», где носился «святой дух», синтезированный с помощью энергии фотовспышки.

Из-за двери галереи «1.0» раздавались глухие неравномерные удары, словно внутренняя креативная энергия арт-объектов, заключенных на ночь в закрытом пространстве, норовила вырваться наружу. В галерее Гельмана, где проходила выставка группы АЕС, экспозиция была дополнена ангелами-космонавтами, образованными конструкциями из разноцветных лампочек. Мир лунных кратеров и посланцев межпланетных цивилизаций оказался внедренным в пространство романтики 60-х - темы выставки в Центре современного искусства. Эти расставленные по галереям «указатели», сделанные при помощи примитивных технологических приспособлений, были программно наивной попыткой вызвать к жизни «иной мир», мир романтического гротеска, фантасмагории.

Попытки обобщения, происходящие в одном из слоев московского искусства, неизбежно приводят к желанию умножить параллели с другими эпохами и видами творческой деятельности и эстетической мысли. Еще один аналог - театральная теория Антонена Арто о необходимости противопоставления «уставшей», закатной культуре, гибнувшей от перенасыщенности рациональностью и здравым смыслом, - культуры

[1] Длительность (франц.).

дионисийской, отличающейся «магической» силой воздействия, неоритуальных форм искусства. Арто ставил под сомнение «интеллектуальную действенность искусства», предлагая взамен «магнетическое использование волшебства», способное «разбудить наши нервы и наше сердце». Автору, «пользующемуся исключительно написанными словами» (читай, «интеллектуалу»), Арто рекомендует «уступить место специалистам, поднаторевшим в... одухотворенном волшебстве». Говорит о «способах прямого воздействия» на зрителя. Создатель такого идеального зрелища, по идее Арто, «не побоится пойти как можно дальше, чтобы использовать восприимчивость нашей нервной организации с помощью ритмов, звуков, слов, отдаленных отзвуков и шепота». Все это есть определенная «техника», «о которой зритель не должен знать». Ее составляющие, но в более общем, не прикладном, как у Арто виде, мы находим и у Берка. Его концепция аффектов уделяет значительное место различным собственным свойствам предметов и пространства реального мира, действующим на наблюдателя. Тьма и Неизвестность, Ясность и Неопределенность, Огромность, Бесконечность, Непрерывность и Единообразие, Свет, Звук и Громкость, Внезапность и Прерывистость, Запах и Вкус, Горечь и Зловоние, Боль - имеют вполне конкретный смысл и, будучи поставлены в различные сочетания, способны послужить если не «руководством к совершению художественного жеста», то во всяком случае основой концепции выставки современного художника.

Рекомендации Арто более прагматичны, ведь он адресует их конкретной сфере творческой деятельности - театру. Он предлагает использование уже существующего «пространственного языка» - «языка звуков, криков, света, звукоподражаний», действующего на все «органы чувств и во всевозможных планах». При этом свет, например, выступает самоценным выразительным приемом. Его «внезапные перепады», «его физическое воздействие, вызывающее ощущение тепла и холода», способно само по себе оказывать сильнейшее влияние на аудиторию. Арто говорит о необходимости исследования «особого воздействия света на дух человека», на необходимость поиска новых «световых вариаций» и способов освещения - «волнами», большими поверхностями или же как бы уколами огненных стрел». Он считает, что необходимо ввести в освещение элементы «тонкости, непрозрачности с целью передать ощущение тепла, холода, гнева, страха и т.п.».

Театр Арто - это театр, лишенный традиционного разделения сцены и зала, это единое пространство, где «восстанавливается прямое общение между спектаклем и зрителем, между зрителем и актером, ибо зритель тут помещен посреди действия, которое обволакивает его и оставляет в нем неизгладимый след». Арто пишет, что такое обволакивание происходит за счет конфигурации зала, но в этом случае театральное пространство ближе к выставочному залу в нашем понимании. Никого давно уже не удивляет экспансия актуального искусства в традиционно чуждые художественному мышлению области. И в этом смысле театр, авангардные его формы, которые сами по себе есть часть современной художественной практики, повлияли и на наши представления о том, что и как экспонируется на художественной выставке.

Уместно вспомнить еще одну заметную выставку, прошедшую в «Первой галерее» в 1992 году (авторы Юрий Аввакумов и Сергей Шутов). Ее основу составили подвергшиеся реконструкции элементы оформления нашумевшего в свое время рок-парада «Ассы», проходившего в 1987 году в ДК МЭЛЗ. Пространство первого зала было заполнено «лесом колонн», каждая из которых была своеобразно оформлена и действовала на определенные органы восприятия. Зритель оказывался вовлеченным в этот «лес чудес», где, переходя от объекта к объекту, он то ощущал под руками металлическую фактуру чеканки или мягкую шелковистость меха, благоухающего восточными ароматами, то заглядывал в глазки на одной из колонн, где видел слайдпроекции московского метро. Все действие происходило под жужжание вентиляторов, служивших условными капителями колонн и создавших дополнительный эффект воздушных волн, овевающих зрителя. В следующем зале, погруженном в темноту, шел видеофильм «Небесный тихоход-2», построенный на компьютерном преобразовании изображения и звука и создававший, следуя терминологии Берка, аффект Страха, благодаря сочетанию «тьмы, внезапности и прерывистости, неопределенности и иллюзии бесконечности».

Тенденция «вовлечения» зрителя, стимуляция активного восприятия произведения современного искусства проявилась также в одной из последних выставок - «Виртуальный сад», - состоящей из восьми экспозиционных проектов московских художников. В нашей условной классификации эта выставка подпадает под раздел использующих «специальные эффекты». В данном случае это паразитирование на атмосфере крупных коммерческих выставок, где «товаром» были новейшие компьютерные программные разработки ведущих западных фирм. Вклинившись в этот сугубо коммерческий контекст высокой технологии, кураторы исполнили свое заветное желание приблизиться к малодоступной художникам дорогой и высокопрофессиональной сфере компьтерного «ремесла».

Представим огромный павильон ВДНХ, где одновременно работает тысяча мониторов, все заполнено беспрерывным мельканием экранов и причудливой смесью звуков. В этой среде художественный раздел стал настоящим оазисом рукодельного и эстетического, тщетно, а где-то и нарочито неумело имитирующего высокую технологию. В восьми ячейках можно было найти оптические игрушки - прибор ночного видения, через окуляры которого якобы можно было увидеть «райский сад» (С.Блинов, Г.Литичевский); граммофонную конструкцию с фонариком, выхватывающим из «космического мрака» плетеные из лозы ракеты (В.Фишкин);

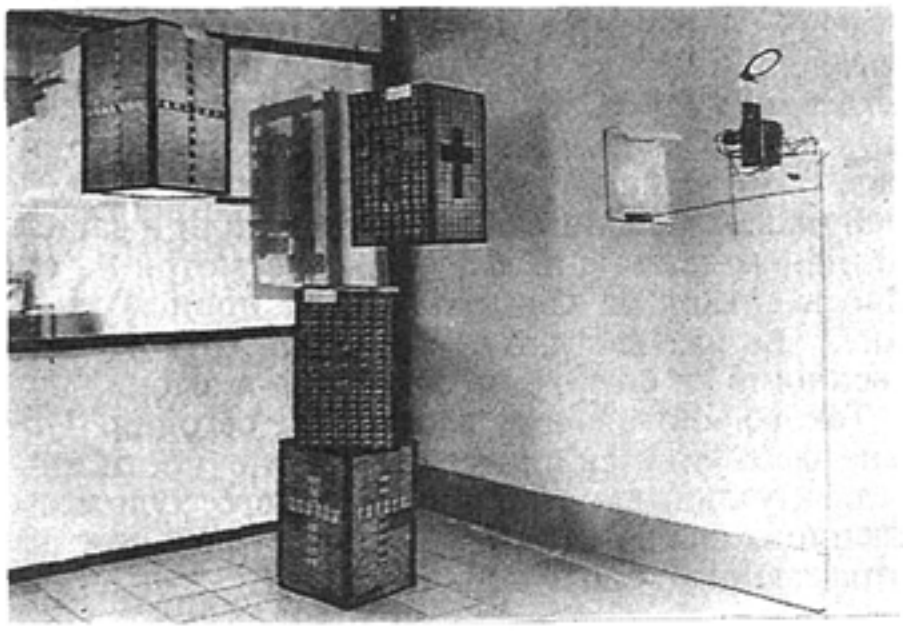
мини-кинотеатр с живущей по своим законам компьютерной программой «лайф-три» и медитативной дигитальной музыкой (С. Шутов). Зрителю была предоставлена возможность отделить искусство, лишь подступающее к использованию технологии, от технологии, пока не снизошедшей до неприкладного творчества. «Виртуальный сад» объединил в себе проекты 1992 - 1993 годов, экспонировавшиеся ранее на других выставках. Эти инсталляции, апеллирующие к ведущим каналам человеческого восприятия: зрительному, слуховому, тактильному-чувственному и использующие технологические приспособления и эффекты, были помещены в контекст, казавшийся поначалу близким, но по сути их отторгающим. В ситуации подобного столкновения выявилась сама природа искусства и его границы. В то же время выставка обозначила позицию художников, использующих технологию, - это близкая сюрреалистской мистификация Техники, Машины, хотя средства использовались вполне допотопные, за исключением лазеров Блинова и Литичевского и видеопроекций Шутова.

Тяга к технологии сочетается с общей бедностью и технологическим отставанием. А это та область, где без баланса между искусством и бизнесом не обойтись, что может принять самые неожиданные формы. Рано или поздно здесь тоже может возникнуть необходимость в «человеке с серьгой», небанально смотрящем на ту же технологию, способном в диалоге с ней создать что-то новое, располагающееся на грани разных контекстов.

Установление контакта между миром художественного высказывания и миром машин, истоки чего обнаруживаются еще в конструктивизме и хитроумных устройствах Марселя Дюшана, возможно, могут способствовать «возвращению искусства к зрителю», преодолению эзотеризма современного актуального искусства.

Татьяна Могилевская

Игра в Магазин



И.Пиганов.
«Эротические фонари».
Товары из «Магазина». 1993

Есть время разбрасывать вещи и время собирать вещи...

Идеи, как известно, носятся в воздухе наподобие вирусов, и идея «Магазина» появилась зимой 1993 года в московском художественном пространстве сразу в нескольких местах. Выставок на эту тему было по меньшей мере пять. Казалось бы, все ясно - концептуальная ирония по поводу коммерческого бума и проигрывание этой навязчивой темы для ее (через игру) снятия. Но такое объяснение недостаточно, о чем я могу засвидетельствовать, будучи одной из жертв этой эпидемии. На такой банальной и безобидной теме вдруг обнаружилась принципиальная разнонаправленность художественных тенденций. Более того, появление самой темы кажется мне отнюдь не случайным. Ведь что такое магазин - это место, где продаются вещи (в отличие от галереи, где продается искусство). Значит, опять в искусстве, на нашей памяти в третий раз, возникает тема вещи, созданной художником. Первый раз - модерн, второй - авангард и конструктивизм, третий раз - теперь.

Что же возбуждает интерес художников к вещи, обычно для них безразличной? Попробую предложить свое объяснение. Есть достаточно общепринятое на сегодняшний день определение искусства: «это то, что абсолютно бесполезно». Бесполезно с утилитарной точки зрения. Стало быть, вещь - стол, стул, часы, трусы и т.д. - не его (искусства) объекты. Любое движение в сторону пользы создаст или коммерческий, или прикладной вариант, то есть периферию. Одним словом, дизайн. Но ведь никакого дизайна не существует. Вещи появляются только тогда, когда ритуал человеческой жизни, то есть «образ» жизни, в них нуждается. Человек не может существовать в безóбразном пространстве (в безобрáзном - сколько угодно). А воплощение (плоть) образов - работа художника. Утилитарная вещь - такой же образ, рожденный авангардистами, как и изысканно изогнувшаяся вещь арт-нуво.

Итак, проблема вещи возникает всякий раз, когда прежние ритуалы выходят из строя.

Мы в очередной раз оказались на мели, как Робинзон, выброшенный на незнакомый берег: вокруг обломки корабля, подмоченный порох, обесцененные деньги, чужая одежда. И надо жить. Жить здесь, сегодня, потому что другой жизни не будет.

В этой ситуации нам показалось, что надо собрать все, что худо-бедно можно счесть вещью, и посмотреть, что из этого вырисовывается. Вот так родилась идея нашего «Магазина».

Проблема «что брать» оказалась не из простых - что считать вещью, где проходит граница между «вещью» и «произведением искусства»?

Утилитарность, овеществленность в материале - все не совсем точно. Остановились на том, что вещь - это то, что нуждается в пользователе, владельце, то, что не может ожить в галерее или музее (в отличие от «чистого» искусства, которое, в сущности, равнодушно к функциональному восприятию). Что хочет «побыть и поиграть с людьми». Такие вещи, по моим представлениям, имелись, а вот нуждается ли в них кто-то (этот самый Робинзон), было интересно узнать.

Галерея отпадала сразу - внутри этого пространства могут быть искусство плюс-минус зритель. Надо было сменить угол зрения,сменить контекст, выйти в реальное пространство настоящего магазина.

Место, которое нас идеально устраивало - здание на Петровке, 15, где в 1916 году, так же весной, Татлин с товарищами футуристами открыл свой «Магазин». Но 77 лет даром не проходят, и нас вынесло в Олимпийский комплекс, подъезд 10, фирма «Константин», магазин офисной мебели. Там стояли нерукотворные потомки конструктивистских дедушек и смотрели на нас со второго этажа с холодным недоумением. А на первом - наш «утопический магазин». И что же там можно найти?

Огромный глиняный шпингалет (М. Романовская), гнезда для ангелов (В. Фишкин), зеркала, вибрирующие при вашем приближении (А. Шульгин), часы наручные песочные (А. Романова), набор для гадания по текстам Л. Рубинштейна (М. Романова), окно с красивым видом, которое можно повесить в любую обделенную видами комнату (А.Литвин) , эротические фонари (И. Пиганова) , набор подушек для драки (М. Романова), каминные часы Мельхиседека с ручными приводами и т.д. Всего более ста работ. Искусство, опустившееся до анекдота, не правда ли? Так и было прокомментировано арт-критиками. Но, представьте, люди, оказавшиеся нашими «покупателями», поняли нас гораздо лучше.

Во-первых, они смотрели сами, без посредника, они «въезжали» в современное искусство, на выставки которого они давно перестали ходить, за ненадобностью и непонятностью. Что-то им нравилось, что-то нет, но барьер был сломан. Они поняли, что эти вещи (а не анекдоты) адресованы им.

И тут обнаружилась неожиданная проблема - они не могли купить эти вещи не только потому, что цена в переводе с долларовой оказалась астрономической, а из-за невозможности найти для них место в своем доме.

«Вы понимаете, это хорошо, но для иностранцев». - «Почему?! Чем вы хуже?» - «Да у них квартиры другие - белые и просторные, а у меня дома ваша вещь исчезнет среди множества моих вещей». И ведь правда. Наши дома, заваленные случайными, подаренными - «жалко выбросить» - предметами, выдерживают присутствие разве что репродукции на стене или картины, удачно закрывающей дефект обоев. Впустят ли они «Вещь Себе» (В. Хлебникова), предметы, создающие вокруг себя волшебное силовое поле, ослабляющие утилитарные связи, создающие эффект бессвязной жизни.

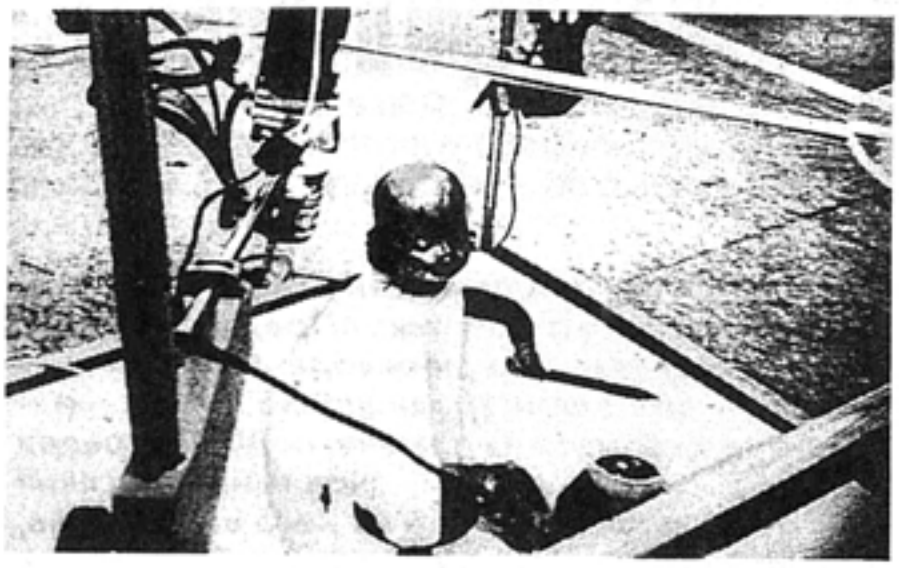
Мусорность существования рождает свои ритуалы - протиснуться, выжить, нагромоздить, загородить. Эта утомительная игра не отпускает, не дает вздохнуть. Что же касается многочисленных теперь владельцев каминных полок, то они еще сами не знают, зачем им эти полки.

В нашем же «Магазине» вещи ожили и зашевелились, вещи, а не фантомы, несмотря на их просвечивающее концептуальное происхождение, - но уже вещи, а не объекты. Хотя вещественность их еще очень эфемерна и зыбка.

Таково «положение вещей» на сегодня. Но мне здесь видится просвет в бесконечности интеллектуальных спекуляций нашего художественного сознания, от которой дурно, как от отражающихся друг в друге зеркал.

Алена Романова

Enfant terrible



Н.Селиванов.
Фрагмент инсталляции.
Enfant terrible.
АРТ МИФ. 1993

Enfant terrible (ужасное дитя) - проект, показанный на АРТ МИФе в октябре 1993 года, основывался, на безграничных возможностях художественного синтеза, позволяющего создавать некие интеллектуальные устройства, вызывающие эстетические переживания и апеллирующие к культурной памяти, что также позволяло бы генерировать и новые смыслы. В данном случае контекст включал в себя и взаимодействие с электронными технологиями, учитывающими культурные интеграционные процессы. Сформулировав свое проектное задание как проблему актуализации новых форм искусства в социуме, что может проявляться в сфере артбизнеса и мультимедиа, и имея условием осуществления проекта экспозиционное пространство московской международной художественной ярмарки, я и директор галереи «Школа» Ирина Пиганова решили остановиться на образе арт-офиса, расчленив пространство на две зоны: офис и запасник. Офис - это то сакральное пространство, где, по нашей мысли, галерейщица (жрица) осуществляет таинство связи искусства и социума. Отсюда такие образы, как жертвенник (объект-стол), аллегорическая фигура воинствующей куклы, решенная в трех ипостасях (трехликая кинетическая скульптура, вооруженная ножом; проецируемая на экран фигура в медальоне и юная балерина у станка, которая сублимирует идею эстетической мощи). Для решения всего этого комплекса я взял за основу свой проект анимационного театра. Его суть в непосредственном присутствии и наблюдении зрителей за трансформациями, происходящими с объектами съемки и видеопроекцией на экране. Художественная интрига возникает от непостигаемой паузы между объективным восприятием и пластически осмысленным результатом. В этом конкретном проекте офиса-театра пространство было сконструировано из алюминиевых труб-модулей с ясно выраженными узлами креплений. Переплетения электропроводов с гирляндами ламп направленного света, освещающих запасник (узкое пространство между конструкцией и стеной), выявляло скелет этого большого объекта. Внутри его находился смысловой и художественный центр - светокинетическая установка, тот самый предмет съемки, движения которого синхронно проецировались на экран, где мне удалось получить трехслойный микс. Его основой была видеопроекция кинетической скульптуры, движущихся компонентов или упражнения балерины. На этот слой накладывается изменяемый цветной силуэт, полученный электронным способом, поверх которого находилось статичное прозрачное квазиобъемное изображение медальона. Но осязаемое смещение и пересечение разнонаправленного и разноскоростного движения было получено на центральном объекте (столе-жертвеннике). Ось - фигура куклы, медленно поворачиваясь, показывала три постепенно деформирующихся лика - это Время: рука с ножом, как часовая стрелка, двигаясь по кругу, пересекалась с жертвенной чашей, в которую на презентации (причастии) было налито красное вино, затем с движущимися на иной скорости проекциями астральных символов, далее с многократно увеличенной проекцией живых насекомых. Взгляд на устройство сверху, где была установлена видеокамера, мог включать в микс и две прозрачные плоскости: одна из которых вращалась на минимальной скорости, несла антикварный лом, другая же - вполне функционально использовалась под буклеты и фотографии, то с чем в данный момент работала галерейщица, чье присутствие было неотъемлемой частью всего спектакля. И, конечно, используя в проекте новые художественные технологии, нельзя было не оглянуться назад, в самое начало эпохи светомоделирования. Я поставил отдельно небольшое устройство со старинной фотопластиной (1898). На негативе - мать и две девочки с куклами. Лицо старшей было увеличено на компьютере прямо с фотопластины и, став графическим символом проекта, представляло галерею в каталоге АРТ МИФа. Тем самым идея проекта, синтезируя художественный образ, сама определила границу необходимых средств. Круг, который я наметил пунктиром, замкнулся.

Николай Селиванов

Томас Де Квинси

Исповедь англичанина, употребляющего опиум

Отрывок из романа

Этот текст представляет собой третью часть композиционной триады, образующей роман «Исповедь англичанина, употребляющего опиум». Части были расположены автором так: «Предварительная исповедь», «Упоение опиумом», «Пытки опиумом». В основу данного перевода легла ранняя редакция романа (1819 - 1822), которая и исследователями, и читателями традиционно предпочитается более поздней (1856) расширенной версии. Мы публикуем отрывок из романа, полный перевод которого еще не закончен. Следует оговориться - уже существует другой, анонимный русский перевод 1834 года, он по-своему занятен, однако треть оригинального текста из него выброшена, зато еще треть дописана самим переводчиком - роль этих ошибочных интерпретаций Де Квинси в русской культуре огромна, но это уже совершенно особая тема. Пора восстановить справедливость. Давно признанный едва ли не самым оригинальным английским автором XIX столетия, Де Квинси, как это ни парадоксально, в России почти не известен - его роман в переводе 1834 года вышел под именем Метьюрина, имя же самого Де Квинси, казалось, безнадежно затерялось. Автор, вокруг которого уже давно сложилась целая комментаторская школа, в России же почему-то традиционно игнорируется исследователями. Исключение составляют лишь две статьи, из коих одна вполне заслуживает внимания (см. Алексеев М. Достоевский и книга Де Квинси «Confessions of an English Opium-eater». - «Ученые записки Одесской высшей школы», т. 2, Одесса, 1922). Нам же остается добавить, что данный перевод осуществлен нами по изданию: Thomas De Quincey. Confessions of an English Opium-eater, London, 1956.

Пытки опиумом

Когда б художник опустил
перо во мглу затмений и подземных сил.
Шелли. «Мятеж Ислама»

Читатель, до сих пор сопутствующий мне! Я прошу тебя прислушаться к нижеследующим пояснениям, кои состоят из трех пунктов:

1. По некоторым причинам не мог я блюсти в своих записях порядок и связь. Даю их хронологически разрозненными, даю, по мере того, как нахожу; отчасти же вынужден прибегать и к памяти своей. Иные из записок сообщают дату, иные я пометил после, впрочем, встречаются и вовсе неведомые мне страницы. Помимо всего, ежели видел я, что для цели сего повествования требовалось нарушить естественную последовательность событий, я, не колеблясь, делал это, причем местами рассказ излагается то в настоящем времени, а то в прошедшем. Кое-что, по всей видимости, было написано впрямь вослед случившемуся, однако точности сие не прибавит, ибо и без того те дни навсегда запечатлелись в памяти моей. Многое я опустил, поскольку иногда не мог принудить себя к размышлениям, а тем более к складному рассказу об ужасном бремени, что тяготит мой разум. Также оправдаюсь я и тем, что ныне нахожусь в Лондоне и представляю собой персону беспомощную, коя не может даже привести в порядок свои бумаги без постороннего участия; к тому же теперь лишен я заботливых рук той, что прежде исполняла обязанности моего писаря и секретаря.

2. Должно быть, читатель, ты подумаешь, что я слишком откровенен и сообщителен. Может, и так. Но мой способ письма - это, скорее, размышление вслух, приправленное причудами автора, и нимало не забочусь я о тех, кто внимает моей истории; ведь ежели остановлюсь я и стану рассуждать о правильности того или иного пассажа применительно к самым разным требованиям слушателя, то вскоре засомневаюсь - а верна ли вообще хоть какая-нибудь часть повествования? Воистину, я мысленно уношусь на пятнадцать, а то и двадцать лет вперед, ибо полагаю - пишу я для того, кто будет не прочь обратиться к моим книгам и тогда; желая восстановить картину тех дней, что едва ли знакомы кому-либо лучше меня, я приложил к сему все возможные усилия, на кои только был способен, потому как знал - вряд ли вновь сыщу я времени в будущем.

3. Тебе, читатель, вероятно, не раз уж хотелось спросить, почему не освободился я от ужасов опиума, почему не презрел сию пагубную привычку или хотя бы не сократил число капель? Отвечу коротко: оно, конечно, допустимо, что с легкостью поддался я очарованию опиума, однако невозможно предположить в ком-либо способность прельщаться ужасами оного. Читатель по сему сообразит, что делал я попытки неисчислимые, дабы уменьшить приемы. Следует пояснить: те, кто видели какими страданиями сопровождаются эти попытки, первыми же попросили прекратить тщетную борьбу. Но мог ли я, по крайней мере, вычитать из общего количества принимаемого лаудана до одной капли в день или же разводить свое лекарство водою вдвое или втрое? Тогда выходит, что спуститься с тысячи капель заняло б у меня около шести лет; итак, моя задача решения не имеет, а указанный вопрос есть общая ошибка не знающих опиума на деле; я же обращаюсь к тем, кто искушен в нем, и спрашиваю: «А известно ль вам, что сокращать дозы доставляет радость лишь до определенного предела, за коим вы обрекаете себя на муки сильнейшие?» «Известно, - скажут многие простецы, - но лишь капельку пострадаешь от угнетения духа и поноса». О нет,

THOMAS DE QUINCEY ABOUT 1826

(From the portrait by Sir John Watson Gordon in the National Portrait Gallery)

Томас Де Квинси. 1826

уныния не наступает, наоборот - простая жизнерадостность овладевает вами, выравнивается сердцебиение и здоровье в целом поправляется. Однако совсем не в том заключены несчастья, невыразимая боль пронзает ваш желудок (что, безусловно, отлично от диареи), и сие мучение сопровождается обильным выделением пота и ощущеньями такими, что описать их у меня недостало б бумаги.

Итак, подхожу я in medias res[1], и от того времени, когда страдания мои, можно сказать, достигли кризиса, перейду к описанию оных, а точнее, тех парализирующих свойств опиума, что отнимают у нас разум.

Занятия мои ныне надолго прерваны. Читать удовольствия ради я уж не могу заставить себя, пусть и на краткое время, но все же иногда читаю вслух, к радости окружающих, ибо способность декламировать есть едва ли не единственное *благоприобретение* мое, как сказали б о ней простолюдины, разумея в том нечто внешнее и показное; и прежде гордился я этим свойством более прочих достижений моих, так как имел возможность убедиться, что встречается оно нечасто. Из всех чтецов актеры - самые худшие: N читает отвратительно, а не менее превозносимая мисс NN не в состоянии мило декламировать ничего, кроме драматических сочинений, во всяком случае, Мильтона прочесть сносно ей не удается. Вообще людям свойственно произносить стихи либо без малейшего чувства, либо же, преступая природную скромность, отбрасывая всякую сосредоточенность, присущую мыслителю. Ежели и был тронут я чем-то в последнее время, то это возвышенный плач Самсона-борца да великие созвучия речей Сатаны из «Рая обретенного», причем в собственном моем исполнении. Порой одна юная леди спускается попить чаю вместе с нами, и по просьбе ее, а также по просьбе М. я читаю стихи В. (В., кстати, единственный поэт из виденных мною, кто может декламировать свои творения и делает это замечательно)[2].

Кажется, за два года я не прочел ничего, кроме одной книги, и из благодарности к автору оной, в отплату неоценимого долга, не могу не помянуть здесь сей том. К более же изысканным и страстным поэтам обращался я теперь лишь по временам. Однако внутренняя моя склонность, знал я, состояла в аналитических упражнениях. Ныне же логические штудии почти не прерываются, и я всецело отдался им. Математика, высокая философия стали тогда для меня неприемлемы, я бежал их с чувством бессилия и мальчишеской слабости, и это доставляло мне муку еще большую, ибо помнил я, что когда-то справлялся с предметами теми к величайшему удовольствию своему; страдал я также и от того, что думал посвятить всю жизнь неспешной и кропотливой работе над созданием единственной книги, коей полагал дать название одного незаконченного труда Спинозы, а именно «De enendatione humani intellektur»[3], той книге предназначал я расцвет и плоды разума моего. Ныне же она сковалась застывшим течением мысли, словно льдом, и походила на испанский мост или акведук, что строился с непомерным размахом, явно превосходившим возможности зодчего; и вместо того чтоб пережить меня, явившись, по крайней мере, памятником и желанию, и порыву, и жизни, исполненной стремления возвеличить природу человеческую на пути, предначертанном Господом, сия книга, скорее всего, оказалась бы изваянием, сотворенным в назидание детям моим, изваянием, напоминавшим о разбитых надеждах, о тщете усилий, о знаниях, лежащих под спудом, о сваях, коим не суждено нести бремени стен, - то горе и крах архитектора. И в таком состоянии слабости ума обратился я, развлечения ради, к политической экономии, обнадеживая себя тем, что моя мысль, прежде столь деятельная и беспокойная, как гиена, не могла (покуда еще жив я) окончательно погрузиться в летаргию; преимущества политической экономии для столь расслабленной личности заключаются в том, что наука сия главным образом систематическая (то есть ни одна из частей ее так не определяет целого, как целое - свои составляющие), и потому иные разделы легко обособляются и могут рассматриваться всяк отдельно. Велико было изнеможение сил моих в те дни, но знания все ж не забывались, я, приобщившийся за долгие годы к теориям самых строгих мыслителей, изощренный в логике великих философов, не мог не сознавать крайней беспомощности большинства наших экономов. Давно уж, начиная с 1811 года, я любил просматривать множество книг и брошюр по различным отраслям экономики, а по просьбе моей М. иногда читала мне главы из новейших работ или же отчеты о прениях в парламенте. Я видел, что все это в основном лишь жалкие отбросы да мутные осадки ума человеческого и что любой, обладающий здравостью и достойной схоласта опытностью в логике, смог бы разместить на ладони целую плеяду современных экономов и, вознеся оных к небу, удушить двумя пальцами каждого или же, по меньшей мере, сумел бы без труда растолочь в порошок их заплесневелые головы при помощи дамского веера. Впрочем, впоследствии, в год 1819-й я получил из Эдинбурга от одного знакомого книгу м-ра Рикардо; в ней нашел я подтверждение давнему пророчеству своему, кое гласило о пришествии некоего законодателя сей науки, и потому, не окончив еще и первой главы, воскликнул: «Ты сей муж, сотворивший сие!» Изумление и любопытство, доселе глубоко дремав-

---

[1] К главной цели (лат.)

[2] М. - Маргарет Симпсон, с 1817 года - жена Де Квинси. В. - Вилкман Вордсворт. Подружившись с ним, Де Квинси с 1809 года поселился в его доме в Грасмире. Позднее, после разрыва с семьей Вордсвортов, Де Квинси снял этот дом, где прожил до 1821 года. Леди, которая «спускается попить чаю», - сестра поэта Дороти Вордсворт.

[3] Об улучшении человеческого разума (лат.)

шие во мне, вновь пробудились, и я удивился тому, что вновь способен вдохновляться чтением, и еще более поражался самой книге. Неужто столь проникновенное творение было действительно создано в Англии в XIX веке? Возможно ли то? Ведь полагал я всякую мысль[4] угасшей в этой стране.

Как могло случиться, что англичанин, не принадлежащий к академическому собранию и поглощенный к тому ж торговыми и общественными работами, совершил то, над чем бились все университеты Европы почти столетие, но так и не продвинулись даже на ширину волоска? Прежние авторы ныне были развенчаны и низложены силою убеждения и документа, м-р Рикардо установил a priori, единственно исходя из понимания своего, те законы, кои впервые осветили неподвластный нам хаос сведений и превратили беспорядочный набор незрелых суждений в науку соразмерных пропорций, наконец утвердившуюся на положенных ей началах.

Таковым было благотворное влияние этого проницательного сочинения, что я тотчас почуял радость и возвратился к занятим, коих не знал уже много лет, - пробудилось во мне желание писать или хотя бы диктовать М., писавшей за меня. Я, кажется, видел, как некоторым истинам удалось сокрыться от «всевидящего ока» м-ра Рикардо, и поскольку истины те были большей частью вполне определенной природы, я мог бы без труда выразить и прояснить их куда лаконичней и изящней посредством алгебраических символов, нежели то делают экономы, пользующиеся манерой медлительной и непокладистой в изложении; записать сие заняло б у меня менее обыкновенной тетради, и даже будучи в столь плачевном состоянии, располагая лишь М. в качестве секретаря, составил я свои «Пролегомены ко всем будущим системам политической экономии». Надеюсь, эта книга не станет отдавать опиумом, хотя для большинства сам предмет ее уже является сонным зельем.

Однако усилия по написанию сей работы оказались только временной вспышкой, как выяснилось далее. Я намеревался опубликовать книгу, и были уж сделаны приготовления к напечатанию оной в провинциальном городке, лежащем за восемнадцать миль от места, где жил я. По этому случаю типография даже наняла на несколько дней дополнительного наборщика. Кроме того, книга моя дважды объявлялась, и я, таким образом, поневоле должен был докончить начатое. Но мне пришлось бы написать предисловие, а также посвящение м-ру Рикардо, над коим я особенно хотел постараться, впрочем, все это я нашел невозможным совершить. Заказ был отменен, наборщик уволен, а «Пролегомены» мои мирно покоились подле своего старшего заслуженного брата.

Итак, я описал и объяснил свою умственную оцепенелость с той точки зрения, которая применима до известной степени для рассмотрения тех четырех лет, в течение которых пребывал я во власти Цирцеевых чар опиума. Несмотря на бедность и страдания, я проводил дни в бездействии. Редко мог я заставить себя написать письмо, и ответ в несколько слов был пределом моих возможностей, причем брался я за перо спустя недели, а то и месяцы, оставляя без внимания почту, скапливающуюся на письменном столе. Не будь со мною М., все записи расходов, оплаченные и неоплаченные счета потерялись бы, и независимо от судьбы моей политической экономии, экономия домашняя пришла б к гибельному упадку. Далее я не стану уж ссылаться на эту особенность недуга, ибо как употребляющий опиум, так и не вкусивший оного найдет ее, в конце концов, тягостной и мучительной, ведь заключается та особенность в слабости и беспомощности, в растерянности, коя свойственна людям, пренебрегающим делами своими и не спешащим к справлению обязанностей, а также в угрызениях совести, что жалит стыдливые умы. Употребляющий опиум отнюдь не лишен нравственной чувствительности, как не лишен и душевных порывов, он страстно жаждет, как и прежде, воплощения замыслов своих, тех дел, что требует от него взыскующий долг; однако его представление о возможном бесконечно далеко от действительной способности не только исполнять задуманное, но даже предпринимать к тому попытки. Инкуб и мара тяготят его, и лежит он, окруженный несбыточными желаниями, подобно расслабленному, что прикован к постели смертельной вялостью и вынужден зреть жестокую несправедливость и отчаяние, преследующее его нежную возлюбленную; клянет он морок, сковавший члены его, и готов отдать жизнь за то, чтоб встать и пройтись; но слаб он , как ребенок, и не в силах приподняться даже.

Перехожу я ныне к главному предмету сих заключительных признаний, к той повести, полной картинами снов, ставших прямою причиною тяжелейших страданий, к той повести, что донесли дневники мои.

Первой важною переменой,что заметил я в своем телесном миропорядке, было пробуждение того девственного зренья, что присуще лишь детству, - особенная младенческая восприимчивость вернулась ко мне. Должно быть, знает читатель, что многие дети обладают способностью извлекать из темноты всевозможных призраков, однако порой сия способность объясняется механическим повреждением глаза; у других же развито свойство умышленно, а то и непроизвольно вызывать или гнать прочь эти тени; бывает, случается иное, ибо, как говорил однажды ребенок, отвечая на расспросы мои: «Я могу сказать им, чтоб они ушли, и они уходят, но иногда возвращаются, когда

---

[4] Читателю должно помнить, что разумею я здесь под мыслью, ведь в противном случае подобное заявление можно б счесть крайне самонадеянным. Англия до недавней поры оставалась богатой прекрасными мыслителями, но то касалось лишь искусства да изысканий общего порядка; удручающее отсутствие мужественных мыслителей ощущалось в аналитическом направлении. И потому один выдающийся шотландец недавно сообщил нам, что обязан отказаться даже от математики, ибо не чувствует к тому поощрения. - Прим. автора.

не зову их». Тогда я поведал ему, что обладает он властью над призраками поистине столь же безграничною, как и римский центурион над своими солдатами. К середине 1817 года новый дар мой стал излишне беспокойным приобретением: по ночам, когда я бодрствовал в постели своей, многолюдные процессии шествовали мимо в скорбном великолепии, золотистая ткань бесконечных событий, коих я оказывался свидетелем, удручала меня мрачной торжественностью, подобно тем историям, что дошли к нам из времен, не знавших ни Эдипа, ни Приама, ни Тира, ни Мемфиса. Опять же произошли перемены и в снах - казалось, будто вдруг театр открывался и зажигал огни в голове моей, начиналось ежевечернее представление, исполненное небесной красоты. Здесь полагаю я уместным помянуть четыре особенных рода впечатлений, показательных для той поры:

1. Поскольку художественная ипостась зрения начала преобладать, произошло слияние яви со сном в некоей точке разума, и стоило мне лишь подумать о чем-либо, как уж различал я сие в темноте, вслед за тем же привлекший меня предмет переселялся и в сны мои; итак, страшно мне было пользоваться этой новой способностью, ибо я, подобно Мидасу, обращавшему все в золото, кое лишь обманывало надежды и алканье его, едва представлял себе нечто зримое, как тотчас то принимало форму призрака, морочившего глаз; и с той же неизбежностью видения эти, будучи однажды вычерчены бледными контурами, прояснялись, словно бы симпатические чернила, под действием химии моих грез и истязали сердце невыносимой пышностью своей.

2. Все эти изменения в снах сопровождались безотчетной тревогой и мрачной меланхолией, такою, что не выразишь словами. Всякую ночь, казалось, сходил я (и сие не метафора) в подземелья и темные бездны, лежащие глубже известных нам бездн, и сходил, едва ли надеясь возвратиться. Даже проснувшись, я не чувствовал себя на земле. Однако не стану на сем задерживаться, ведь состояние уныния, кое сопровождало эти восхитительные зрелища, завершавшиеся в конце концов полным мраком, столь сильно подавляло меня, что слова не скажут о том ничего.

3. Чувство пространства, равно как и чувство времени, исказилось. Строения, пейзажи etc. представлялись безмерными и глаз мой отказывался их принимать. Пространство разрасталось до невыразимой бесконечности. Сие, однако, не слишком беспокоило меня, пугало же неимоверное растяжение времени: порою мне казалось, что проживал я до семидесяти, а то и до ста лет в одну ночь, более того, подчас видения длились тысячелетие или же вовсе не исчерпывались человеческим опытом.

4. Мельчайшие события детства, давно позабытые сцены вновь оживали; нельзя сказать, чтоб я помнил их, ибо когда помрачение проходило и мне пересказывали эти картины прошлого моего, я не находил тому приложения в собственной памяти. Но коли те представления предо мною в снах, проницающих сокрытое, и обрастали со всею подробностью мимолетными обстоятельствами и ощущениями, то я узнавал их мгновенно. Раз я слышал от близкой родственницы рассказ о том, как та, будучи ребенком, упала в реку. Находясь на краю гибели (к счастью, должная помощь была подана ей вовремя), увидела она в единый миг всю жизнь свою вплоть до самых околичностей, словно бы данную одновременно в зеркале; впоследствии она развила эту способность усвоять сразу как целое, так и частности. Тому я могу поверить, исходя из собственного опиумного опыта, и даже встречал подобные описания в новейших книгах, причем то сопровождалось замечаниями, правдивость коих для меня несомненна, ибо они гласят, что страшная книга Судного дня в Священном Писании суть истинная память каждого индивидуума. Посему заключаю я: память лишена способности забывать; тысячи случайных событий определенно образуют пелену между нашим сознанием и тайными письменами памяти, и тысячи таких же событий в свою очередь могут разрывать ту пелену, но, так или иначе, письмена те не изчезают, подобно звездам, что, казалось бы, скрываются перед обычным светом дня, однако на деле знаем мы: свет - лишь покров, наброшенный на светила ночные, и ждут они, чтоб проявиться вновь, покуда затмевающий их день не скроется сам.

Упомянув сии четыре пункта, свидетельствующие о том, как изменились сны мои с того времени, когда я был еще здоров, приведу же далее пример, поясняющий пункт первый, затем я расскажу и об остальном, впрочем, не всегда придерживаясь естественной последовательности событий, ибо такой способ повествования придает большую убедительность тем картинам, что предстоит увидеть читателю.

В ранней юности был я страстным поклонником Ливия, да и в последующие годы для утехи перечитывал его, ибо, признаться, предпочитаю сего автора из-за особой манеры письма всем прочим римским историкам; и самым торжественным и пугающим звучанием наполнены были для меня два слова, кои так часто встречаются у Ливия и столь глубоко выражают величие народа римского, то «Consul Romanus»[5], и слова эти обретали исключительную силу, коли речь шла о военном поприще правителя. Я хочу лишь сказать, что король, султан, регент или же прочие титулы, принадлежащие тем, кто воплощает собою совокупную мощь великого народа, куда в меньшей степени побуждали меня к преклонению. И хоть не любитель я истории, но ознакомился не менее подробно и с временами Парламентской войны в Англии, ибо привлекало меня нравственное величие людей, определявших ход той смуты, что донеслась до нас в их воспоминаниях. Все это легковесное чтение, прежде являвшее собой лишь предмет раздумий, ныне же заполнило и видения

[5] Римский консул (лат.)

мои. Часто во время бессонницы, рисуя поверх темноты некое подобие эскизов будущей картины, я вызывал пред собою сонмы дам, проходящих в праздничном танце. И некто (быть может, то был я сам) рек: «То женщины времен печальных Карла I. То дщери и жены тех, что в мире встречались, сидели за столом одним и породнились кровью или браком; и все ж с известного дня августа 1642 года они улыбались уж друг другу и лишь на поле брани встречались и у Марстон Мура, у Ньюбери, у Нэйсби разрубали жестокою саблей узы любви, смывая кровью память древней дружбы». Дамы танцевали и казались столь прелестными, что могли сойти за придворных Георга IV. Но даже в грезах своих я не забывал - сии красавицы уж лежат в могилах без малого две сотни лет. Затем же это пышное зрелище рассеивалось, и спустя мгновение я слышал громогласное «Consul Romanus»; тотчас «величаво входили» Павел и Марий в торжественном военном облачении, окруженные толпой центурионов, вносящих на копье темно-красную тунику под alalagomos[6] римских легионов.

Много лет назад, когда я рассматривал «Виды Рима» Пиранези, м-р Кольридж, стоявший рядом, описал мне гравюры того же художника, но из иного цикла, называемого «Снами»[7], где были запечатлены картины тех видений, что наблюдал автор, находясь в горячечном бреду. Некоторые из этих гравюр (я привожу по памяти лишь рассказ м-ра Кольриджа) изображали громадные готические залы, в кои помещены были разных видов машины и механизмы, колеса и цепи, шестерни и рычаги, катапульты и пр., обозначающие опрокинутое сопротивление и силу, пущенную в ход. Пробираясь на ощупь вдоль стен, вы начинаете различать лестницу, и на ней - самого Пиранези, пролагающего себе путь наверх; следуя за ним, вы вдруг обнаруживаете, что лестница неожиданно обрывается и окончание ее, лишенное балюстрады, не позволяет достигшему края ступить никуда, кроме бездны, расстилающейся внизу. Не знаю, как сказать о бедном Пиранези, но, по крайней мере, очевидно, что трудам его до некоторой степени здесь положен конец. Однако поднимите взор свой и гляньте на тот пролет, что висит еще выше, и опять вы найдете Пиранези, теперь уже стоящим у самой пропасти. Но зрится нам новая площадка, и новый несчастный Пиранези занят высоким трудом, и так далее до тех пор, пока бесконечные лестницы вместе со своим создателем не потонут под мрачными сводами. Столь же неудержимое саморазрастание продолжалось и в моих грезах. На первых порах болезни грандиозность видений воплощалась большей частью архитектурно: видел я роскошь невероятную, дворцов и городов избыточное богатство - великолепие, какого не отыскало б на земле ни одно бдящее око. Приведу здесь строки великого современного поэта, в коих описано некое действо, творящееся в облаках, то же не раз наблюдал я ночью:

Возникло вдруг явленье предо мною,
То был великий город, развернувший
Толпу строений, тонущих вдали,
Скрывающихся в дивной глубине
И плавающих в блеске бесконечном!
Вбирает он алмаз в себя и злато,
Гипс куполов и шпилей серебро,
Сверкающие в воздухе террасы
Парят легко; прозрачные шатры
Аллеи наполняют, башни там
Окружены бойницами и держат
Светила ночи - неба жемчуга!
Земной природой то сотворено
Из темного состава бури, вдруг
Утихшей; и соборы, и дворцы,
И кручи горные, и горные вершины,
Освободясь от сумрака, стоят
Торжественны, в светящейся лазури...[8]

Особенно приметно именно то, что «башни... держат светила ночи», ибо сие величественное обстоятельство могло бы быть взято из архитектурных видений, что часто меня посещали. В наше время поговаривают, будто Драйден и Фьюзели видели в употреблении сырого мяса залог чудесных снов, однако сколь же более подходит для этой цели опиум, которого, как помнится, не принимал ни один известный наш автор, за исключением писателя драм Шедвела; а вот Гомер, полагаю я, заслуженно почитался в древности знатоком прелестей опиума.

К моим архитектурным построениям прибавились и призрачные озера - серебристые пространства воды. Эти образы постоянно наполняли мою голову, и я уж начинал бояться (хотя, возможно, то вызовет смех у медиков), что подобная водянка присутствует в ней объективно (выражаясь метафизически) и что орган восприятия отражает самое себя. В течение двух месяцев я жестоко страдал головою, тою частью моего телесного состава, что до сей поры оставалась нетронутой недугом (я имею в виду недуг физический); и я привык думать о ней так же, как последний лорд Орфорд о своем желудке, а именно, что голова меня переживет. Прежде я не знал даже головной

---

[6] Боевые клячи (лат.).
[7] Цикл гравюр, который Де Квинси называет «Сны», на самом деле называется «Careri d'Invenzione» («Воображаемые тюрьмы»).
[8] Цитируется стихотворение В. Вордсворда «Прогулка». Перевод Н. Шептулина. - Прим. ред.

боли, кроме разве что ревматической, вызванной моим недомыслием. Впрочем, я все ж поборол свой сильнейший приступ, грозивший оказаться чрезмерно опасным.

Воды преобразили свой лик, превратясь из прозрачных озер, светящихся, подобно зеркалам, в моря и океаны. Наступившая великая перемена, что разворачивалась медленно, как свиток, долгие месяцы, сулила непрерывные муки; и действительно, я не был избавлен от них вплоть до разрешения моего случая. Лица людей, часто являвшихся мне в видениях, поначалу не имели надо мной деспотической власти. Теперь же во мне утвердилось то, что я назвал бы тиранией человеческого лица. Возможно, иные эпизоды моей лондонской жизни ответственны за это. Словно бы в подтверждение сему, ныне случалось наблюдать мне, как на волнующихся водах океана начинали появляться лица, и вслед за тем уж вся поверхность оказывалась вымощена теми лицами, обращенными к небу; лица молящие, гневные, безнадежные вздымались тысячами, мириадами, поколениями, веками, смятенье мое все росло, а разум колебался вместе с океаном.

Май, 1818

Малаец[9] ужасным врагом следовал за мной месяцами. Всякую ночь его волею переносился я в Азию. Не знаю, разделит ли кто мои ощущения, но думаю, что, кабы принужден я был отринуть Англию и поселиться в Китае, средь китайских нравов и пейзажей, то я, пожалуй, сошел бы с ума. Причины такого ужаса лежат глубоко, и некоторые из них должны быть знакомы любому: Южная Азия есть в известной степени средоточие чудовищных образов и представлений. Уже потому, что сие место - колыбель человеческой расы; связаны с ним самые смутные и благоговейные чувства. Но есть и другие причины. Ни один из людей не решится утверждать, что жестокие, варварские и непостоянные суеверия Африки или прочих диких стран столь же впечатляющи, как и древние монументальные, бесчеловечные и педантичные религии Индостана. Один лишь вид Азии, ее установления, история, символы веры etc. уже подавляют своим возрастом чувства индивидуума, что по необходимости должен причислять себя к расе более молодой и не слишком именитой. Юный китаец кажется мне отжившим допотопным человеком. Даже англичане, не избегнувшие знакомства с теми установлениями, содрогаются от мистического величия каст, что с незапамятных времен рассеялись по земле, дабы боле не смешаться, и всякий трепещет, слыша имена Ганга и Евфрата. Такое отношение усугубляется еще и тем, что Южная Азия тысячелетиями была, да и по сей день является частью земли, коя первенствует в народонаселении, то великая officina gentium[10]. Человек суть сорная трава в тех местах. Также и могущественные империи, которым всегда доставались огромные азиатские народы, прибавляли величия всем восточным названьям и образам. Что же до Китая и тех отличий его от прочих стран южноазиатских, то я ужасаюсь той жизни, что ведут его обитатели, тем обращением, что установилось там, а также и тем барьером крайней неприязни, что воздвигнут меж нами силою чувств, недоступных умопостижению. И я бы

---

[9] «Однажды некий малаец постучался в мою дверь; что за дело замышлял он средь скал английских, было мне неведомо, хотя, возможно, влек его портовый город, лежащий в сорока милях отсюда.

Служанка, совсем юная девушка, выросшая в горах, открыла ему дверь. Никогда прежде не встречав одежды азиата, она крайне смутилась при виде тюрбана, а поскольку малаец достиг в английском таких же высот, как и она в малайском, непреодолимая бездна разверзлась меж ними, и даже имей один из них намерение поведать что-либо другому, всякая попытка к тому провалилась бы. Сие затруднение служанка решила просто: вспомнив о признанной учености своего хозяина (и полагая меня безусловным знатоком всех земных языков, а возможно, и нескольких лунных), она поднялась ко мне и сообщила, что некоторый вид демона ожидает внизу, - девушка надеялась, будто при помощи моего искусства я смогу изгнать его. Я спустился не сразу, но когда наконец сошел, то глазам моим предстала живая картина, сложенная непроизвольно, но, признаюсь, она потрясла воображение куда более, нежели все вычурные и надуманные балетные позы, когда-либо виденные мною в театре. На кухне, обитой чем-то вроде дуба и напоминающей грубо сработанные подмостки, я обнаружил малайца, его тюрбан и грязные, когда-то белые шаровары выделялись в полумраке; расположился тот весьма недалеко от девушки, и явно куда ближе, чем допускала приязнь оной - ее отважный дух, взращенный в горных краях, смирился с простым чувством страха, и трепет изобразился на лице при взгляде на чудовище, сидящее подле. Трудно представить себе нечто разнящееся более, нежели чистый облик английской девушки, державшейся прямо и независимо, и ужасная наружность малайца, чья смуглая кожа была обветрена и походила на красное дерево, мелкие глаза были свирепы и беспокойны, губы едва заметны, а жесты выдавали рабское подобострастие. Наполовину скрытый от моего взора фигурою дикаря, здесь же находился и соседский ребенок, прокравшийся вослед посетителю. Сей мальчик, стоявший вполоборота ко мне, неотрывно глядел на тюрбан, на жестокое лицо под ним и в то же время держался за платье служанки, ища у ней защиты. Увы, знания мои и в восточных языках не отличаются широтою и в общем-то исчерпываются двумя словами, кои извлек когда-то из «Анастасия»: ведаю я, как по-арабски зовется ячмень, а по-турецки опиум («маджун»). Не имея, к несчастью, под рукою ни словаря малайского, ни даже Аделунгова «Митридата», что помогли б хоть отчасти, я обратился к малайцу, произнеся немного стихов из «Илиады», ибо из всех языков, коими я владел, предположил я греческий наиболее близким к наречиям восточным. Дикарь отвечал мне благоговением и пробормотал нечто на своем языке. Таким образом я спас свою репутацию среди соседей - ведь не мог же малаец изобличить меня. Пролежав на полу около часа, он засобирался в дорогу. На прощание я поднес ему опиума, поскольку заключил, что гостю моему как востоковеду сей предмет должен быть знаком.

Выражение лица его подтвердило мою догадку. Однако же легкий испуг поразил меня, когда тот вдруг поднес руку ко рту и проглотил (как говорят школьники) «в один присест» весь кусочек, поделенный мною предварительно на три части. Такого количества достало б убить трех драгунов вместе с лошадьми, и тревога за бедное сие существо поселилась в сердце моем, но что я мог сделать? Ведь дал я малайцу опиум из сострадания к его одиночеству, ибо он, должно быть, забрел сюда из самого Лондона и целых три недели не имел счастья поделиться мыслями ни с одной живой душою. Разве посмел бы я, отринув законы гостеприимства, скрутить беднягу и напоить рвотным, дабы подумал тот, что хотят его принести в жертву какому-то английскому идолу? О нет, то было б противно моей натуре! Ушел он, и несколько дней не находил я покоя; но поскольку никто поблизости так и не обнаружил мертвого малайца, я убедился, что тот был привычен к опиуму, а стало быть, я все же оказал ему услугу, хотя и на одну ночь, избавив от походных страданий.

К этому происшествию я обратился не случайно, ведь малаец (отчасти как виновник описанной выше трогательной картины, отчасти же как причина беспокойства) надолго обосновался в снах моих, прихватив с собою несколько собратьев, куда более ужасных, нежели он сам, тех, что в бешенстве «амока» обступали меня и уносили в мир мучений» (из вступления к III главе).

[10] Кузница народов (лат.).

скорее предпочел жить с безумцами или с дикими зверьми. Предоставляю тебе, читатель, домыслить то, что я не успею сказать, прежде чем разделишь ты со мною невообразимый ужас, коим заклеймили меня восточные сны и пытки легендами. Под сень грез своих призвал я все созданья жары тропической и отвесных солнечных лучей: птиц, зверей, гадов, всевозможные деревья и растения, ландшафты и обычаи всех южных земель, и все это собиралось в Китае или Индостане. Из сродных чувств привлек я сюда Египет с его богами. Меня пристально разглядывали, меня обсуждали, хохотали и глумились надо мною обезьяны и попугаи. Я вбегал в пагоды, где навеки застывал то на верхушках их, то в потайных комнатах; я был то идолом, то священником, мне поклонялись, и меня же приносили в жертву. Я бежал от гнева Брахмы сквозь все леса Азии, Вишну ненавидел меня, Шива подстерегал повсюду. Неожиданно я встречался с Исидой и Осирисом, и те говорили мне, что совершил я ужасный проступок, вогнавший в дрожь ибиса и крокодила. На тысячи лет заключен был я в каменных гробницах, вместе с мумиями и сфинксами, захоронен в узких подземельях, в сердце бесконечных пирамид. Крокодилы дарили мне смертельные поцелуи; я лежал в мерзкой слизи среди тростника и нильской тины.

Итак, я показал тебе, читатель, лишь малую часть моих восточных грез; они всегда изумляли меня чудовищностью своей, такою, что ужас, казалось, отступал пред простым любопытством. Однако со временем удивление схлынуло, оставив меня не столько с ощущением ужаса, сколько с чувством ненависти и омерзения. Над всем этим порядком, составленным из угроз, наказаний и тайных узилищ, царили беспредельность и вечность, доводившие меня едва не до сумасшествия. Прежде то были лишь нравственные да душевные муки, отныне же боль причинялась и телу моему: уродливые птицы, змеи, крокодилы терзали его, причем от последних претерпевал я особые пытки. Проклятый крокодил вдохновлял мой страх более остальных. Я обречен был жить с ним (как уж установилось в видениях моих) века. Порой мне удавалось ускользнуть, и тогда я обнаруживал себя в китайских домах, обставленных камышовой мебелью. Но вскоре ножки столов, диванов etc. начинали оживать, и вот уже отвратительные головы крокодилов, злобно сверкая глазами, тянулись ко мне и множились тысячью повторений, я же стоял зачарован и гневен. Страшная рептилия так часто посещала мои сны, что много раз то же видение прерывалось однообразно: я слышал нежные голоса, зовущие меня (ибо слышу все, когда сплю), и тотчас просыпался - полдень был уж в силе, и дети мои стояли, взявшись за руки подле постели; они приходили, дабы показать мне обновки, красочные башмачки да платья, или же испросить одобрения касательно своих выходных нарядов. О, как же пугающа была сия перемена, когда вместо крокодилов, чудищ и уродов я начинал различать близость невинных существ и, повинуясь неожиданной вспышке чувства, рыдая, бросался целовать детей моих.

Июнь, 1819

Не раз в своей жизни имел я возможность заметить, что смерть тех, кого любим мы, равно как и приближение смерти вообще, более всего угнетает нас (caeteris paribus)[11] летней порой. Я вижу три к тому причины. Во-первых, постигаемые глазом небеса простираются летом выше обычного, они зрятся куда отдаленней и, да простится мне сей солецизм[12], куда бесконечней; облака, коими меряем мы расстояние до голубого свода, раскинувшегося над нашими головами, летом становятся объемней и крупнее и, сбиваясь, громоздятся могучими горами. Во-вторых, свет летнего солнца, восход и закат его суть символы и знаки Бесконечности. И, наконец, третья причина, пожалуй, самая важная, заключается в том, что разгульная и необузданная щедрость природы заставляет разум еще сильнее противиться ненавистным ему мыслям о смерти и о холодной пустоте могилы. Ведь знаем мы: ежели две мысли связаны законом противоречия и существуют во взаимном отталкивании, то свойственно им посещать нас одновременно. Потому-то я и нахожу невозможным избегать дум о смерти во время своих одиноких прогулок бесконечными летними днями, и всякая смерть, даже не слишком трогающая сердце, все же упорно осаждает меня этой порою. Вероятно, сие условие, а также некий случай, о коем умолчу, послужили причиною нижеследующего сна; сон этот, должно быть, давно ждал повода проявиться, чтоб более не оставлять уж меня; сперва дробясь на тысячи сказочных историй, он вдруг обретал стройность, и я вновь узнавал его.

Думается, то было майское утро, раннее утро Пасхального воскресенья. Я стоял, как казалось мне, у дверей своего домика. Предо мной открывалась знакомая картина, по обыкновению возвышенная, но, благодаря силе снов, обретшая невиданную торжественность. Здесь были те же горы, та же прекрасная долина у подножья их, только горы вздымались выше альпийских вершин, а пространство меж ними расширилось, заполнясь лесными полянами и лугами; повсюду пышно цвели розовые кусты, ни одного живого существа не было вокруг, и лишь коровы мирно лежали на заросших травою могилах, особенно опекая холмик, под коим покоился ребенок, горячо любимый мною[13]; в лето, когда тот умер, я действительно видел накануне рассвета подобную сцену. Теперь я смотрел и, кажется, говорил себе: «Тороплю я день, ведь ныне Пасха, и должно нам вкусить от

[11] При прочих равных (лат.).
[12] Синтаксическая ошибка. - Прим. ред.
[13] Имеется в виду дочь Вордсворта Кэйт. Де Квинси действительно с особой нежностью относился к ней. Смерть Кэйт (1813) можно считать одной из причин, приведших Де Квинси к нервному истощению.

первых плодов Воскресенья Христова. Стану бродить я привольно, старые горести позабыв, ибо воздух недвижный свеж, и холмы высокие тянутся к небу, и лужайки тихи, как кладбище; росой омою я воспаленный лоб, и впредь не узнаю уж горя». Я обернулся, словно бы намереваясь открыть калитку в сад, и тотчас обрел по левую руку картину совсем иную, но силою вновь приведенную к общей гармонии. Открылась мне местность восточная, и было то опять раннее утро воскресенья Пасхального. Вдали прозирались точками на горизонте купола великого града - зримый образ, извлеченный из виденных в детстве картинок Иерусалима. И ближе, чем могла бы упасть стрела, мной пущенная, на камне, под сенью пальм иудейских сидела женщина; к ней обратил свой взор - то была Анна! Она сосредоточенно смотрела на меня, и сказал я: «Ужели наконец нашел я тебя». Я ждал, но Анна молчала. Ее лицо казалось прежним, но все же как изменилось оно! Семнадцать лет назад, когда в тусклом свете фонарей последний раз я целовал ее губы (поверь, Анна, губы эти не виделись мне осквернеными), из глаз у ней струились слезы; ныне же слезы высохли, и была она еще прекрасней, хоть и осталась во всем такою же и нимало не повзрослела. Весь облик Анны дышал умиротворенностью, но был неожиданно торжествен - я теперь глядел на нее с некоторым благоговением; но вдруг лицо ее поволоклось дымкою, и я, вновь оборотясь к горам, различил сбегавший по склонам туман, что, меж нами клубясь, обретался; внезапно все померкло, непроглядная тьма пала на землю, и в следующий миг я очутился уж далеко, гуляя с Анной под фонарями Оксфорд-стрит, подобно тому как гуляли мы семнадцать лет назад, когда оба были еще детьми.

В заключение приведу здесь сон совсем иного характера, относящийся уже к 1820 году.

Сон начинался музыкой, которую теперь я часто слышал ночами, - звуками прелюдии к пробуждающейся неизвестности; то была музыка, что напоминала первые такты Коронационного гимна; она вызывала чувство величественного маршевого движения уходящих бесконечных кавалькад и рождала предчувствие поступи бесчисленных армий. Наступало утро великого дня, дня исхода и последней надежды естества человеческого, коему предначертано отныне страдать впотьмах необъяснимого затмения и терпеть муки ужасного конца. Где-то, не знаю даже где, каким-то способом, уж не знаю каким, некие существа, не знаю точно кто, вели сражение, спор, войну, словно бы разыгрывая громадную драму или героическую оперу; сим действом еще боле я был удручен, ибо не ведал, смущенный, ни места, где творится оно, ни причины, ни природы, ни возможного следствия оного. Я, как обычно то случается в снах (где по необходимости на нас сосредоточено всякое движение), мог бы, но все же не находил в себе сил понять происходящее. Казалось, стоит мне лишь сбросить наваждение, как тотчас обрету я способность повелевать зрелищем, однако же то было не в моей власти, ведь гнет моей неизбывной вины равнялся тяжести двадцати атлантических океанов. И «глубже, чем когда-либо лот опускался», я лежал недвижим. Волнение росло, словно голос, подхваченный хором. Нечто важное держалось под угрозой - то средоточье всех начал, к охране коего ни разу прежде труба не призывала меч. Смятенье, страх, движения торопливые без проку, тревога беглецов, стремящихся сокрыться от неведомых причин, тьма и огни, вихри и лики людей, и, наконец, невозвратной утраты чувство и женские черты, что стали мне дороже всех богатств мира, возникшие на миг лишь - взмах ресниц - и вот уж скорбь разлуки, а затем - прощанье навсегда! Со вздохом бездны, когда повинная в кровосмешении мать претяще нам имя смерти произносит, звук голоса смешался, и слышится: прощай! И вновь одно лишь слышится: прощай!

И, в молниях проснувшись, прокричал я: «Мне больше не заснуть!»

Но ныне призван я закончить и без того затянувшееся повествование. Имей я более места, использовал бы записи свои полней, ибо многое мог бы привлечь для вящего впечатления, впрочем, кажется, и сего достаточно. Остается лишь рассказать, чем разрешилась тяжба моя с ужасами. Читатель уже знает (из начальных страниц предисловия к первой части), что употребляющему опиум удалось-таки «расковать до самых последних звеньев те ненавистные цепи, что держали его». Как же то стало возможно? Чтоб поведать о сем сообразно с замыслом автора, потребовалось бы бумаги в количестве мне не позволенном. Благо, заручившись столь неоспоримой причиной к сокращенью моей истории, я, по зрелом рассмотрении, с легким сердцем отказываюсь уродовать ее незначительными подробностями, взывая, таким образом, к разумной бережливости еще не в конец опустившегося опиофага; тем более не намерен я (хоть сие соображение и не слишком высокого порядка) заниматься порчею композиции. Забота рассудительного читателя состоит не в том, чтоб посвящать себя полностью изучению обворожительных чар, но в том, чтоб находить причину такой завороженности. Сам опиум, а не употребляющий оного, есть истинный герой сей сказки, а также и законный центр ее, вокруг коего вращается читательское внимание. Целью моей было показать замечательное действие опиума, способствующее как наслаждению, так и боли; поскольку то сделано, рассказ можно и закончить.

Однако дабы удовлетворить любопытство тех, кто в обход всяких правил все жаждет узнать, что сталось с употребляющим опиум и какова бытность его теперь, скажу лишь известное мне. Читатель, должно быть, вполне осведомлен, что власть опиума давно уж не покоится на чарах

удовольствия; нет, держится она исключительно силою страданий, кои вызваны стремлением освободиться от пагубной привычки. Впрочем, хоть страдания эти и сопровождаются извечной тиранией, все ж нельзя думать, что они (сюда б можно отнести целый класс несчастий людских) находят выход лишь во зле; но даже если допустить такое положение вещей, то каким бы ужасным оно ни казалось, не следует, однако, забывать о сокрытой в нем возможности обрести счастье. Итак, последнее утверждение верно, но строгие законы логики, исповедуемые автором, не позволили действовать надлежащим образом. Тем не менее, в жизни нашего сочинителя наступила-таки перемена, что коснулась также и других людей, им любимых, - тех, кем будет он дорожить более всего даже теперь, когда счастье посетило его. Я сознавал, что умру, коли не укрощу своих опиумных пристрастий, и положил себе скорее погибнуть, но отказаться от них. Сколь много принимал я тогда, не скажу точно, ибо нужное мне лекарство доставлялось другом моим, который к тому же впоследствии отказался припомнить сии услуги; отсюда не могу знать наверняка даже количества, употребленного мною за год. Опасаюсь, однако ж, что в те дни пил я опиум нерегулярно, а приемы свои составлял из пятидесяти или шестидесяти гранов, доведя таким образом общую дозу до ста пятидесяти гранов поденно. Но моей первой задачею было сперва уменьшить ее до сорока, тридцати, а затем уж как можно быстрее спуститься и до двадцати гранов.

Я возликовал, но не думай, читатель, что страдания мои прекратились, однако и не полагай меня сидящим в расстройстве. По прошествии четырех месяцев считай же, что я все еще мучаюсь, терзаюсь, дрожу и трепещу; я чувствую, что похожу на человека, претерпевшего пытку дыбою, ибо знаю, каково тому, знаю из потрясающих душу описаний, завещанных нам одним из самых безвинных мучеников[14] времен Якова I. Тем временем я удостоверился, что никакое лекарство, кроме прописанных мне знаменитым эдинбургским врачом валериановых капель, настоянных на аммиаке, не дает проку. Как видите, мне не приходится особо распространяться о медицинской стороне борьбы моей за свободу, и даже та малость, что приведена здесь, может ввести в заблуждение читателя, поскольку изложено сие человеком, в медицине невежественным. В любом случае, такая практика неуместна в моем положении. Мораль же этого рассказа обращена к употребляющему опиум, а потому выходит, не всякому полезна. И ежели любитель известного зелья, внемля мне, научится дрожать и бояться, довольно будет и того. Однако он может возразить, что исход моей болезни доказывает по крайней мере возможность забвения привычки к опиуму, хотя бы и после семнадцати лет употребления оного, да еще восьми лет злоупотребления; он может также приложить усилий куда боле меня, дабы избавиться от пристрастия, а имей он телесный строй покрепче моего, то еще легче достиг бы цели. Должно быть, оно и верно; я не берусь судить о способностях других людей, на себя глядючи, и могу лишь от всего сердца пожелать им усердия и вознадеяться на успех, равный моему. Добавлю, имел я такие поводы, кои, к несчастью, не каждому даны, - именно они воззвали к жизни совесть и послужили мне опорою, что никогда б не воздвиглась на одной только личной выгоде человека, чей разум обессилен опиумом.

Джереми Тэйлор полагает, будто рождение столь же болезненно, сколь и смерть[15]; думаю, это вполне правдоподобно, ибо во время уменьшения приемов я испытывал муки перехода из одного мира в другой. Результатом же явилась не смерть, а скорее, некое телесное возрождение; и хоть не сразу, но почувствовал я, как забродил во мне былой юношеский дух, сохраняющийся и ныне под давлением трудностей, кои, не будь я весел, назвал бы настоящими несчастьями.

Но прошлое напоминает о себе: мой сон все еще не слишком спокоен, метанье бури до конца не улеглось, и легионы, что стояли в сновиденьях, еще не отступили целиком, еще припадочны мои сны и, подобно вратам Рая, узренным издали оборотившимися нашими прародителями, - все так же (то пугающая строка Мильтона) хранятся стражей, огненной и грозной.

Предисловие и примечания Н.Шептулина
Перевод с английского С.Панова и Н.Шептулина

---

[14] Говорю здесь о Вильяме Литгоу: его книга («Путешествия etc.») написана вяло и педантично, но отчет об испытании автора дыбою в Малаге впечатляет безмерно. - Прим. автора.

[15] Де Квинси ошибается - эта мысль принадлежит Бэкону.

Николай Шептулин

Ужас и наслаждение Томаса Де Квинси

Роман «Исповедь англичанина, употребляющего опиум» напугал британскую публику именно в ту эпоху, когда литературный запас страха, накопленного готической прозой, был исчерпан до дна. Ужас готики изживался параллельно самому жанру, он был описан насквозь и каталогизирован трудом бесчисленных подражателей Уолпола, Рэдклиф и Бэкфорда, он был похоронен - уже потому, что распознавался во всей своей архитектурно-масштабной развертке с первых же страниц. Вмешательство текста Де Квинси испугало заново - на этот раз именно *сокрытием* прежних форм ужасного. Страх непознаваемый и спрятанный, принадлежащий исключительно автору, ужасал и дезориентировал читателя, привыкшего к осязаемой архитектонике четко обозначенных кошмаров.

Готическая проза знала, как правило, одну форму подачи ужаса - внешнюю. Иррациональное злое начало лежит вне человека и окружает его. Экспансия ужаса извне - вот основной прием создания напряжения. Не случайно большинство сюжетов строится на вторжении неких *потусторонних* сил в *замок* - то есть подчеркнутая (в русском и немецком языках даже этимологически) герметичность последнего лишь оттеняет мощь *внешнего*, вторгающегося в нечто перманентно замкнутое. Отсюда же повторяющийся мотив утраты статуса, рода, которому грозит вторгающийся посторонний. В «Замке Отранто» экспансией Альфонсо нарушается не только территориальная, но и родовая герметичность. С экспансией внешнего связаны и оживающие портреты, входящие в трехмерное пространство и игнорирующие решетку холста. Второе непременное условие готического ужаса - его обостренная репрезентативность, естественно вытекающая из его внешних форм; коллективное наблюдение иррациональных сил едва ли не обязательное условие их существования, в противном случае они могут быть расценены как индивидуально-субъективные видения - в сферу их действий, как правило, вовлечены все действующие лица, именно своей множественностью и разнообразием демонстрирующие бессилие перед иррациональными силами. Репрезентативность проявляется и там, где происходит вторжение в сон, ибо сон этот либо вещий, либо нечто проясняющий, но в любом случае последствия вторжения в сон героя репрезентируются его поступками наяву, то есть изменениями сюжета, продиктованными извне. И еще: ужас ни героями, ни читателями не может прочитываться никак иначе -это только он, таковы законы жанра.

Тем более очевиден тоскливый страх и недоумение современников Де Квинси, чья реакция на роман в год его выхода (1819), по словам Элвина Малколма, свелась к следующему:

«Дело в том, что повествование оставляет впечатление, что удовольствия от опиума перевешивают все остальное, а сами ужасы, возникающие от его употребления, не выходят за границы удовольствий».

Автор выпустил «Исповедь...» под псевдонимом X.Y.Z., но вряд ли это просто случайная игра алфавитом. Во-первых, это аббревиатура и дешифрованная математически она дает три знака неизвестности, во-вторых, это едва ли не наименее употребимые буквы алфавита, и, наконец, не есть ли это указание на принцип построения романа, где шифр к прочтению - три последние неразгаданные автором галлюцинации? Первый способ дешифровки тоже может послужить ключом к разгадке, если в качестве основной цели романа полагать постижение *изначально непостижимого*, неизвестного или скрытого.

Скрыт за псевдонимом автор, герой в первой части прячется и скрывается то от учителей, то от опекунов, скрыт от окружающих ужас опиумной галлюцинаторики и сам факт употребления наркотика, но скрытность героя, как вскоре выясняется, лишь следствие его стремления к неизвестному, к замкнутому для других, то есть к скрытым лабиринтам собственого сознания. Именно в этих лабиринтах и будет разворачиваться основной сюжет с экспансией опиумного ужаса - ужаса *максимально* внутреннего и этой внутренностью противостоящего демонстративной *привнесенности* кошмаров, населяющих лабиринты готических романов: «Всякую ночь, казалось, сходил я (и сие не метафора) в подземелья и темные бездны, и сходил, едва ли надеясь возвратиться».

Опиум для героя Де Квинси - прежде всего средство актуализации подсознательного, которое всплывает все сильней и сильней по мере погружения героя в глубины собственной черепной коробки - это и есть, начиная со второй части, основное пространство романа - герой, убежденный, что «Гомер заслуженно почитался в древности знатоком прелестей опиума», сам в качестве Одиссея совершает бесконечное путе-

шествие сперва по Лондону (где обнаруживает terra incognita) и Англии, а затем и по всему миру, не покидая, так сказать, своей головы. Однако бесконечный ассоциативный ряд, который, независимо от героя, поставляет ему подсознание, принадлежит только ему, и *тем больше* ему, *чем меньше* герой понимает зону, откуда вызвана ассоциация.

Все это, естественно, довольно недвусмысленно напоминает шестой эпизод «Улисса», где путешествие по городу и телу переходит в путешествие тела *вниз* (похороны м-ра Дигнама) и в путешествие сознания Блюма *под землю*, которое вызывает подземные кладбищенские ассоциации. «Углубляясь» в ассоциативный ряд, Блюм перечисляет, таким образом, части романа (4-й эпизод - сердце, 6-й - почка), помещая эти структурные единицы произведения в подземный контекст:

«Их тут навалом: кишки, печенки, сердца».

Это может быть прочитано и как дополнительное указание автора на основной прием романа - повествование через описание всего внутреннего, «спрятанного», то есть в первую очередь подсознательного. Возникающая затем тема «могильных огоньков», привидений, коих пугаются женщины, отдающиеся на могилах, и прочего дешевого «могильно-таинственного» антуража не является ли пародийной актуализацией Джойсом готической традиции, которой он противопоставляет свое толкование, подразумевающее отказ от тривиальной эмблематики ужаса и предлагающее (если уж говорить о готической прозе) обратиться именно к скрытым антирепрезентативным формам «ужасного», кроющимся в безднах сознания? Тогда следующую цитату (об Иеронимовой горе, где расположено ирландское кладбище) можно расценить как отсылку к опыту романа Де Квинси, вполне согласующуюся с общей концепцией «Улисса»:

«Майор Гэмбл называет Иеронимову гору «мой сад». А что, верно. Должны быть сонные цветы. Мастянский говорил, в Китае гигантские маки на кладбищах дают самый лучший опиум».

«Сонные цветы» здесь можно понимать и как лучшее растение на территории кладбища (вечный сон и т. д.), но и как продолжение темы наркотиков и всего, опьяняющего разум, что было заявлено Джойсом как лейтмотив пятого эпизода и что можно разуметь и как намек на опус Де Квинси - достаточно вспомнить, что опиум в его романе принимает облик малайца. Конечно же, через Китай возможна отсылка Джойсом и *вообще* к эпохе предромантизма и романтизма, то есть ранее реактуализированные в этом эпизоде разнородные литературные зоны рубежа XVIII - XIX веков обрамляются действительно общей для них «восточной» темой и «закрываются» темой сна (общей могилой, покрытой маками[1]). Впрочем, весь этот пассаж - более чем сомнительная версия.

Фактически роман Де Квинси - «роман самосознания», он не просто переворачивает готическое понимание иррационального - в какой-то мере это зрелое психоаналитическое произведение с очень сложной художественной конструкцией. Однако могут ли это быть лишь интуитивные находки, объясняемые наркотическим опытом автора? Вряд ли. Роман слишком продуманно организован - в нем три части, соответствующие трем возрастам героя и, стало быть, трем степеням его самоуглубления, развивающегося прямо пропорционально принимаемым дозам опиума. Стиль повествования, ведущегося от первого лица, изменяется в полном соответствии с фазами состояния героя - от сентиментально-реалистических в первой части до какого-то подобия потока сознания в конце. Так же «порционно» дана в романе и действительность - по степени убывания ее из текста, хотя с самим понятием действительности следовало бы обращаться осторожнее - ведь перед нами не развернутая программа автодеградации, а наоборот, эволюция от стадии примитивной переработки реальности к постижению того, что вытеснено из территории «обычной» памяти.

Много позднее, в 1845 году, Де Квинси сам выступил с разъяснениями романа, коему так и вняли современники. Я имею в виду неопубликованную при его жизни книгу «Suspiria de profundis»[2]. Этот психоделический комментарий можно цитировать бесконечно - он «углубляет» поток «Исповеди...», погружаясь в описание глубинных механизмов и ее текста, и ее героя:

«Машинерия снов расположена в человеческом мозгу не просто так. Это свойство, в сочетании с загадкой мглы, есть тот огромный канал, через который человек общается с миром теней. И орган сновидений в союзе с сердцем, глазом и ухом составляет тот великолепный аппарат, который вбирает бесконечность в комнаты человеческого мозга и бросает темные отражения от беспредельности, скрытой под поверхностью нашей жизни, на зеркала той загадочной камеры-обскуры, что называется спящим разумом».

Итак, спускаясь все ниже, герой утрачивает способность различать предметы реальные и мнимые и на самом деле возвращается к заповедной зоне детских воспоминаний и ассоциаций. В прямой зависимости от деструкции организма он приближается сначала к областям юности, затем - детства и, наконец, младенчества. Полностью обретя себя, он, казалось бы, должен умереть, но умирать некому - конструкция устроена так, что прежний герой все равно существует в написанном им самим тексте, а там границы бреда и яви разомкнуты настолько, что он может только *мнить* себя живым или мертвым. Впрочем, это формулирует и сам автор:

«Джереми Тэйлор полагает, будто рождение столь же болезненно, сколь и смерть; думаю, это вполне правдоподобно, ибо во время уменьшения приемов я испытывал муки перехода из одного мира в другой».

Однако полное расторможение героя не могло

[1] Тем же, кто интересуется «выходом на поверхность» в «Улиссе» текстов Де Квинси (то есть очевидной стилизацией, очевидными указаниями на Д.К.), можно порекомендовать 14-й эпизод (Джойс Д. Улисс. М., 1993, с. 320 - 321).

[2] Откровение из бездны (лат.).

не вызвать на поверхность «вытесненного монстра» (термин «Медгерменевтики») его подсознательного, персонифицированного в фигуре моряка-малайца, неизвестно как забредшего в дом героя. Появлением малайца, собственно, и маркируется экспансия внутреннего ужаса, «чужого Я», коему и посвящена вся третья часть, ведущая через этот катарсис к «очищенному» дну прасознания. Малаец с первых минут своего присутствия прочитывается окружающими как «демон», и поэтому наступающие вскоре устрашающие галлюцинации в виде океана из человеческих лиц можно расценить как апокалиптический эпизод, а малайца - как «выходящего из моря зверя» (Откр., Иоан. 13,1). Освобождение от «Чужого Я» (малаец и «все восточное» образуют с той поры область чудовищного галлюцинирования героя, которого «мучат Китаем») путем деантропоморфизации здесь интересно отождествляется с «иностранным» как потенциально агрессивным - одно следует из другого: если зверь, то он малаец, и наоборот. Кстати, эту характерную черту эпохи - приписывание животным черт иностранцев - подробно описали Ю.Лейдерман и П.Пепперштейн (см. их статью «Собака Баскервилей»)[3] на примере «Убийств на улице Морг», где в своих показаниях персонажи различных национальностй интерпретировали бормотание обезьяны как звуки чужого языка: «француженке показалось, что говорят по-немецки, англичанин утверждал, что слышал венгерскую речь, и т.п.». Интересно у Де Квинси и то, что «вытесненный монстр» - это представитель английских колоний, куда обычно «вытесняли» на каторгу обитателей «социального дна», опасных для верхних слоев английского сознания.

Своеобразие всей описанной ситуации прежде всего в том, что «вытесненный монстр» и есть *воплощение опиума* (опиум еще в первой части романа связан с темой Азии), освобождение от которого было бы невозможным, не лишись он враждебной восточной эмблематики, что и было произведено автором, означившим роман как исповедь *англичанина*, употребляющего опиум.

В XX веке Де Квинси по-настоящему вспомнили и «переосмыслили» лишь дадаисты и сюрреалисты с их тягой к наркотикам и к фиксации вывернутого сознания. И несмотря на то, что роман Де Квинси был практически изуродован жутким переводом Де Мюссе (а во французской литературе этот перевод держался весьма долго), Андре Бретон взял на себя восстановление истины - в своей «Антологии черного юмора» он довольно развернуто охарактеризовал Де Квинси и даже поместил там выдержку из его эссе «Убийство как вид изящного искусства». Однако на практике последовательно реализацией (в том числе и литературной) опыта этого автора занялись члены сюрреалистической группировки «Le Grand jeu»[4]. Это - Рене Домаль, Андре Гайар и Роже Жильбер-Лекомт. По этому поводу американский поэт и друг многих сюрреалистов Эдуард Родити писал:

«Для английских и американских читателей сюрреализм никогда бы не показался чужеродным явлением, как то заявляли некоторые враждебные ему критики. Даже французские сюрреалисты прекрасно сознавали тот факт, что английская и американская литература никогда не была подчинена рационализму так, как литература Франции. В некоторых текстах французских сюрреалистов часто упоминаются и превозносятся как литературные предшественники сюрреалистического движения Эдгар По, Вилиам Бэкфорд, Томас Де Квинси и Виллиам Блэйк».

Что же до отечественных последователей Де Квинси той же поры, то именно одиннадцатой песне «Одиссеи» (коей соответствует уже приводимый эпизод у Джойса) отдал предпочтение еще один автор, на сей раз совершенно очевидно кивающий на подсознательный опыт «Исповеди...»: очень интересно реализуется тема «погружения» в подсознание через наркотики (и через самого Де Квинси) у Константина Вагинова (хорошо известно, что «Исповедь...» была этим автором читаема и почитаема). В своем романе «Козлиная песнь» автор обогащает основную фабулу рассказом о некоем неизвестном поэте (являющемся alter ego Вагинова), становление и поэтическая инициация которого даны сперва лишь посредством указания на традицию Де Квинси - знакомая проституирующая девица в кафе прямо маркирована как «английская Анна», героиня «Исповеди...», само же кафе вскоре разворачивается, исходя из вспыхнувшей ассоциации, в наркотически-литературную территорию, где эта инициация и совершается:

«В этом кафе молодые люди мужеского пола уходили в мужскую уборную не затем, зачем ходят в подобные места. Там, оглянувшись, они вынимали, сыпали на руку, вдыхали и в течение некоторого времени быстро взмахивали головой, затем, слегка побледнев, возвращались в зало. Тогда зало переменялось. Для неизвестного поэта оно превращалось чуть ли не в Авернское озеро, окруженное обрывистыми, поросшими дремучими лесами берегами».

Авернское озеро, через которое и Гомер, и Виргилий сводят героев в Аид, становится здесь для «неизвестного поэта» местом, где возможно погружение в бездну кокаинистического потустороннего, но одновременно и вместилищем того подсознательного, что он обретает как «новый» поэт и куда он спускается вслед за своим автором-кокаинистом, который, в свою очередь, инициирован Де Квинси. Думается, Вагинов, прекрасно знавший то, что Де Квинси был близок к «озерной школе», вполне сознательно играет здесь озерной тематикой, намекая на наркоманию Кольриджа и на то, что автор «Исповеди...» пошел все же «глубже» прочих «лейкистов», преодолев зыбкую грань сознательного - подсознательного.

Продолжая исследование опиумных отблесков, обратимся к окружавшей Де Квинси лите-

[3] «Место печати», 1992, № 2.
[4] Большая игра (франц.).

ратуре. Уместнее всего это сделать на примере рассказа Эдгара По «Овальный портрет», ибо интересно рассмотреть, как изменяются понятия репродукции и оригинала, а также модели и художника в случае привлечения автором известной темы.

Впервые опубликованный в 1842 году под названием «Life in Death»[5], рассказ этот в последующих переработанных американских изданиях лишился своего вступления, описывающего рефлексию повествователя по поводу необходимой дозы опиума, под действием которого и сплетается далее рассказ. Это вступление восстановлено в примечаниях к тексту в Полном собрании рассказов Эдгара По[6], благодаря чему, собственно, данный анализ и представляется возможным.

Итак, герой, пораженный *неестественной жизненностью* (жизнеподобием) некоего женского портрета на стене заброшенного замка, обращается за прояснением таинственного эффекта к подвернувшейся кстати книжице, описывающей не столько сами портреты в замке, сколько истории их создания, из коей он и узнает стержневую для всей новеллы историю о художнике, принуждавшем *боявшуюся* палитры жену позировать ему до тех пор, пока он *не воспроизвел ее до конца и в полной мере,* - наделяя таким образом изображение всеми свойствами модели, включая жизнь:

«Все еще не отрываясь от холста, он затрепетал [...] воскликнув громким голосом: «Да это воистину сама *Жизнь!*», внезапно повернулся к своей возлюбленной: - *Она была мертва!*»

Здесь интересно то, что изображенная девушка может жить и вне портрета, ибо она как бы зависает между начальной и конечной точкой создания своего изображения (можно сказать, что она воспроизводится всеми, кто воспроизводится в новелле), то есть между абсолютной подчиненностью и абсолютной самостоятельностью - герой-повествователь сперва принимает портрет за живую женщину, но по мере действия опиума (чтение внезапно найденной книги, объясняющей эффект) он так же, как и тот художник, «выпивает» ее реальность, превращая уже сам портрет в *модель* для чтения, а затем и написания своего текста, который к тому же, в свою очередь, рамирован традицией готической прозы, ибо место, где разворачивается действие, автор обозначает так (это, кстати, первая строка новеллы):

«Замок [...] являл собою одно из тех нагромождений уныния и пышности, что в жизни хмурятся среди Апеннин столь же часто, сколь и в воображении госпожи Рэдклиф».

Я имею в виду здесь и то, что утрата статуса реального существования может прочитываться в новелле как параллельно идущий процесс - герой сам теряет чувство реальности, ибо не знает, сколько именно требуется опиума для достижения состояния, с которым он почти знаком:

«Мне и в голову не приходило, что доза чистого опиума, которая кажется мне ничтожной, на самом деле может быть огромной».

Мы не знаем *степень* воздействия наркотика на повествователя, мы знаем только, что этот наркотик был *принят*, и именно поэтому механизм новеллы остается засекреченным - ведь описанный выше процесс деконструкции героев можно прочесть и как обратно направленный: именно вследствие наркотической деформации сознания портрет может оживать, приобретая черты жизнеподобия (а сама девушка - черты самостоятельности, обрастая легендой, оправдывающей ее существование), он может своей реальностью как бы компенсировать и подчинять «минус-реальность» героя и всех его впечатлений. Кроме того, указание на «госпожу Рэдклиф» в начале позволяет рассмотреть замок как *«обложку»* ее очередного романа. В таком случае перед нами пример литературного моделирования, работающего по принципу концентрических окружностей, где в корпусе готического романа находится герой «Исповеди...» Де Квинси и читает книжку Эдгара По. И, кстати, напомним, что сам денотат заключен в двойную раму - помимо собственной портретной рамы он обрамлен описательной традицией оживающих портретов готической прозы, то есть его функция двояка - с одной стороны, он как бы «соблюдает рамки» отжившего жанра, а с другой - оживая, выходит за них, провоцируя двойное восприятие: или ужас, или наслаждение и - как следствие - саму новеллу.

[5] Жизнь в смерти (англ.).

[6] По Э. А. Полное собрание рассказов. В серии «Литературные памятники». М., 1970.

Юрий Анненков

Тяжести

Отрывок из романа

Долгое время вокруг писателя Б.Темирязева (псевдоним Ю.Анненкова) клубился туман литературной мистификации. Его литературный дебют состоялся в 1927 году, когда он стал одним из лауреатов конкурса любительских рассказов, устроенного парижским журналом «Звено». Явление никому не ведомого яркого таланта наделало немало шума в русском литературном Париже. По свидетельству мемуариста таинственному литератору протежировал М.Осоргин, получивший рукописи от некоей безымянной дамы: «Вот прислал литератор повесть, я бы хотел ему помочь напечатать ее, отличная книга, а неизвестно, как с ним связаться [...] Догадываюсь [...] автор, вероятно еще проживает по советскому паспорту и боится скомпрометировать себя. Темирязев, конечно, псевдоним» (Яновский В. Поля Елисейские. Нью-Йорк, 1983, с.181).

В историческом обзоре литературы русской эмиграции Г.Струве посвятил Б.Темирязеву большой пассаж: «В настоящее время стало общеизвестно, что под псевдонимом Б.Темирязева скрывался не какой-нибудь советский писатель, а талантливейший художник-портретист Юрий Анненков». (Струве Г. Русская литература в изгнании. Нью-Йорк, 1956).

К этому следует прибавить, что Юрий Павлович Анненков (1889 - 1974) еще в советской России получил известность не только как портретист, но как первоклассный книжный график и иллюстратор, ведущий сценограф, работавший с Ф.Комиссаржевским, Вс.Мейерхольдом, Н.Евреиновым и Н.Балиевым, успешно пробовавший себя и как постановщик. Впоследствии он с неизменным успехом работал и в театре европейских стран.

Его дебют в кинематографе должен был состояться в протазановском фильме «Аэлита» (1924), но завершить эту работу помешал отъезд за границу. В годы эмиграции Анненков стал соавтором нескольких десятков киноработ вместе с Марселем Л'Эрбье, Георгом Вильгельмом Пабстом, Абелем Гансом, Максом Офюльсом, Кристиан-Жаком, Жаком Беккером, а также с Вячеславом Туржанским, Федором Оцепом, Александром Грановским и Грегори Ратовым.

Наконец, на склоне лет Анненков приобрел известность и как мемуарист, оставивший яркие портреты и характеристики многих знаменитых современников.

Внимательно анализируя прозу неузнанного писателя, эмигрантские критики отыскивали в ней бесспорное присутствие Андрея Белого, Замятина, Шкловского, Олеши и Эренбурга, монтажные приемы Дос Пассоса и динамичность немецкого экспрессионизма. Кое-кто упрекал темирязевские сочинения в некоем «некрофильском» привкусе, в «гипертрофии зрительных восприятий», в дискретности фабул и чрезмерной усложненности романных композиций, в пристрастии к гротеску и просто в сюрреализме. Знай они подлинное имя автора и его профессию, то, может быть, пересмотрели бы свои упреки и по достоинству оценили уникальный кинематизм его творческого дара, нашедшего еще одно, не вполне оцененное воплощение - в литературе.

Роман «Тяжести» остался недописанным. Предлагаем читателям его фрагмент, впервые опубликованный в журнале «Русские записки» (Париж,1938, № 3).

У господина Вормса были капризные болонки Ло-ло и Мустико, квартира в девять комнат, отделанная полированным деревом, и еще молодая, но уже располневшая жена. Господин Вормс неизменно любил смотреть, как она раздевалась, не торопясь снимала с себя белье, всегда разнообразное и надушенное. Особенно нравилось ему, когда жена снимала сорочку, постепенно обнажая свое тело снизу вверх. В таких случаях он всегда находил для жены какое-либо нежное слово и непременно целовал ее, всякий раз по-иному: то - под мышкой, то - между лопаток, то - между ягодиц, то - в пупок. Но более всего господин Вормс любил свою жену, когда она опускалась в ванну: тело в воде принимало неверные формы, и жена казалась Вормсу незнакомой женщиной. По вторникам господин Вормс заезжал к беловолосой кинематографической актрисе Клод Дюкре, которую, однако, никакие изощрения рекламного агентства, никакие деловые обеды у Корнилова и Фукеца не могли выдвинуть на первые места. Клод Дюкре плакала, билась в истерике или просто била господина Вормса, - он клялся, обещал и ничего не мог поделать. По четвергам он заезжал к Сесиль Дювернуа; маленькой Сиси, служившей раньше у него стенографисткой, привозил ей

В публикации использованы рисунки автора.

подарки - ликер, конфекты, золотых рыбок, бил ее, не очень больно, но все же до красноты, легонько покусывал ее груди и уходил не позже часа ночи.

Жена господина Вормса посвящала вторники (день незадачливой Дюкре) коктейлю с подругами. Ворковал приглушенный граммофон, от радиаторов и камина бывало слишком жарко в комнате, горячили коктейли, подруги щебетали о своих любовниках, делились подробностями любовных встреч, глотали джин и виски, раздевались, чтобы сравнить высоту груди, линию бедер и нежность кожи, раздетые танцевали друг с другом румбу, потом был хлюпающий шепот при погашенных лампах, и, наконец, все засыпали на пышных диванах, а также на шкуре белого медведя перед камином. По четвергам (день маленькой Сиси) жена господина Вормса ездила в Сен-Жермен с известным хирургом Вениамином Делаво; там, в загородной вилле Делаво, она тоже садилась в ванну, так как известный хирург не менее, чем Вормс, любил видоизмененные тела в воде. Вениамин Делаво даже сам, своей рукой баламутил воду в разных направлениях; наглядевшись, он в свою очередь раздевался и входил в ванну, где они играли, как дети, после чего, утомившись, ложились спать...

Известный хирург Вениамин Делаво, собственно, уже много лет назад оставил так называемую большую хирургию; он не отпиливал ног, не вскрывал животов, не вырезал слепой кишки - он основал кабинет для вырывания зубов. Именно в этой отрасли врачебного искусства он приобрел широкую и заслуженную известность. За каждый удаленный зуб Делаво взимал по 300 франков. В передней встречал больного лакей во фраке, в белых перчатках и белых чулках; в салоне, завешанном до потолка картинами всех школ и направлений, навстречу больному выходила сестра милосердия в голубом платье и в белом головном уборе; в следующей комнате уже не было картин, ни светских журналов на столиках; молодой человек в белом халате получал условленную сумму и записывал на особом бланке с изображением полости рта имя, фамилию, возраст, общественное положение и адрес больного, а на рисунке крестиком отмечал зуб, подлежащий удалению. С этим листком больной входил в третью комнату, которую можно считать предбанником операционной залы; в этой комнате больному щупали пульс, измеряли давление крови и делали рентгеновский снимок с зуба, чтобы насквозь увидеть и обсудить состояние корня; две сестры милосердия вводили, наконец, больного в операционную залу, где его встречали два ассистента Делаво и усаживали в удивительное кресло, которое, в сущности, не было даже креслом, но некоторым пластическим пространством, мгновенно воспроизводившим все изгибы человеческого тела, в него погруженного: ни один сустав не встречал препятствий; стоило человеку вытянуться во весь рост и лечь - вытягивалось и ложилось кресло; сядь человек на корточки - садилось на корточки кресло; человек поворачивался на бок - в кресле уже были готовы углубления для локтей, для поджатых колен; когда человек собирался сойти с кресла, - оно само ставило человека на ноги. Ассистенты с помощью сестер милосердия замораживали больной зуб, вслед за чем в зале появлялся хирург Делаво в белой шапочке, белой куртке с наглухо закрытым воротом и красной розеткой почетного легиона. Произнеся несколько слов о погоде и международном положении, Делаво надевал резиновые перчатки, отчего пальцы становились неживыми, прозрачно-розовыми и без ногтей, брал из рук ассистента щипцы и вырывал зуб не менее безболезненно и ловко, нежели всякий другой дантист, получающий двадцать франков. Поставленный креслом на ноги, больной переходил в пятую комнату, с пригашенным голубым освещением, где ложился отдохнуть на диван и выпивал рюмку порто для подкрепления сил. В шестой комнате снова висели картины, и сестра милосердия провожала больного с таким независимым видом, что ей никак нельзя было дать меньше пятидесяти франков чаевых; в передней шляпа больного уже покоилась в белых перчатках лакея, который тут же обменивал ее на десять франков, и тогда пациент выходил на улицу - растроганный, польщенный и с нарастающей болью во рту...

По воскресеньям супруги Вормс отправлялись в церковь слушать мессу.

Приготовляя разварную форель, необходимо ее хорошенько выпотрошить, вырезать жабры, вычистить находящуюся внутри на спинной кости кровь, положить в рыбный котел с решеткой, залить холодным бульоном, сваренным из белых кореньев, лука и специй, и дать один раз вскипеть на большом огне, после чего отставить на малый огонь и варить с полчаса. Когда глаза побелеют и выступят наружу, значит, рыба готова. Остается снять верхнюю кожу, выложить на блюдо и украсить отварным картофелем (по-английски) и свежей зеленью. Отдельно подавать растопленное масло или острый соус из горчицы, сырых желтков, соли, уксуса и прованского масла с каперцами, оливками и маринованными огурчиками. Еще лучше - голландский соус из коровьего масла, сваренного на бульоне с мукой и желтком, заранее растертым в лимонном соке.

Господин Вормс ошибался: всякому знатоку и любителю французской кухни известно, что матушка Фью славится отнюдь не форелью, а именно своей курицей, инкрустрированной трюфелями и томленой в сливках. Действительными знатоками французской кухни следует признать не французов, предпочитающих ей зернистую икру, а русских губернаторов. В 1923 году, в Москве, когда архитектор Милютин, уезжая за границу с Виндавского вокзала, стоял на подножке спального вагона, Бобочка Струмило, секретарь коллегии «Северолеса» и бывший сын тверского губернатора, крикнул на прощанье:

- Непременно сходи в Париже к Лаперузу. Уж там, братец, поешь!

Бобочка Струмило стал *бывшим* сыном тверского губернатора с выхода в свет того номера «Известий», в котором появилась набранная петитом заметка:

«Сопляков, Павел Григорьевич, проис. из Киевской обл., Черкасск. окр., Медведовск. р-на, с. Головковки, прожив. Москва, Мал. Никитская ул., д.12, кв.10, меняет фамилию Сопляков на Станиславский. Лиц, имеющ. препятств. к перем. фамилии, прос. сообщить в Мособлзагс, Петровка,38, зд. 5».

Рядом с этой заметкой и тоже петитом было набрано следующее:

«Я, Струмило Борис Артемьевич, живу самостоятельно и с отцом, чуждым мне идеологически, порвал всякую связь. Просьба не считать меня его сыном».

Правда, Бобочка Струмило был не один, и тут же с подобными заявлениями выступали также Зикеев Т.П. и Гуськова А.А. Справедливость требует отметить, что препятствий к перемене фамилии Соплякова не встретилось, и ему был выдан новый паспорт на вечные времена, где значилось: «Станиславский Павел Григорьевич, урожденный Сопляков». Одной из самых обременительных и незаслуженных человеческих тяжестей, несомненно, является наследственность: цвет кожи, имена, черты лица, болезни, троны... Что же касается до Бобочки Струмило, то из «Северолеса» его в скорости перевели в «Севпушгтрест», из «Севпушгтреста» - еще подальше, и уж оттуда он был отправлен рыть Беломорский канал. Судьба Зикеева Т.П. и Гуськовой А.А. неизвестна.

Сережа Милютин не попал к Лаперузу и вообще форелей в Париже не едал. Из рыбных блюд он больше всего любил полурыбный форшмак из селедки с картошкой и вареным мясом. Но последний форшмак, который он съел, был изготовлен из мороженой картошки лилового цвета, вместо селедки размочили в воде вяленую воблу, мяса же не достали совсем. Тем не менее форшмак удался чрезвычайно, хотя и вышел настолько соленым, что под него можно было выпить небольшое озеро. Муня Слуцкий оказался дико шикарен, он расшибся в доску, но выставил три бутылки аптечного спирта, который заменил собой озеро и быстро угасавшую печурку.

Произносились речи, и Нюточка (Анна Абрамовна Бродская) слушала их, опустив голову на ладони. Андрей Белый читал стихи о своем детстве, Александр Блок шептался в углу с Дашенькой Неждановой, и снова все говорили разом - Витя, и Милютин, и Николай Николаевич, и взволнованный Пяст, страдавший одышкой, голодный неудавшийся Пяст, и сосредоточенный Фрейберг, и потом случилось так, что все уснули, кто где мог - в столовой на диване, на креслах, на полу, в шубах и в валенках, а в спальной отдельно, прикрытая шубами, Анна Абрамовна с Дашенькой на кровати. Сон был крепок, от спирта не осталось ни капли, и когда - ближе к утру - в сон ворвался звонок, досадный и неуместный, один Муня Слуцкий проснулся и сразу понял, что двери придется открыть непременно.

Юрий Анненков. Автопортрет

- Братская могила, - сказал, входя, комиссар, - открыли бы форточку... Документы в порядке?

Комиссар звенел, бренчал, звякал несмотря на отсутствие шпор и шашки (кобура не в счет: кобура - до ужаса молчаливая вещь).

- Не шумите, товарищи, - произнес Муня Слуцкий, - здесь спит Александр Блок.

- Деталь, - ответил комиссар, - который Блок? Настоящий?

И Муня Слуцкий засмеялся, повеселев.

- Стопроцентный!

- Это?

Муня Слуцкий кивнул головой. Комиссар взял со стола портфель и вышел на лестницу, уводя притихших красноармейцев.

В предутренний снегопад Александр Блок возвращался к себе на Офицерскую. Рядом с ним шел Белый. Блок - в тулупе, Белый - в чем-то, в тряпочках вокруг шеи, в тряпочках вокруг пояса. Ложился снег на мостовую, на крылья Казанского собора, на зингеровский глобус Ленгиза.

Блок уходил налево по Казанской, Белый продолжает путь к Адмиралтейству, к синему сумраку Александровского сада. На мосту, над каналом, пронзителен снежный ветер, снежный свист раннего утра, едва успевшего поголубеть.

- Чернил! - кричит Белый, - чернил и хоть какой-нибудь обрывок бумаги! Я не умею писать на снегу...

Тряпочки, седые локоны по ветру, худенький, черный, продрогший памятник у чугунных перил над каналом, сумасшедшие глаза на детском лице. Голубой грузовик, храпя и содрогаясь, взбирается на вершину моста. Последнюю романтику - в сверхурочные часы, по повышенному тарифу, с перебоями, с опечатками - наборщики нехотя и невнимательно складывают в семейный склеп «Записок Мечтателей».

Ноги Сережи Милютина обуты в черные ботинки. Подошвы расслоились и на пятках протерлись насквозь, это не страшно, потому что подошвы легко скрыть от постороннего взгляда, но плохо, что на правой ноге, на самом видном месте - дырочка. Вчера была щелка (что тоже еще терпимо, так как щелку можно принять за складку или за царапину), но сегодня уже дырочка, а завтра будет дырка. Превращение складки в щелку совершается медленно, но лишь образуется отверстие, дальнейшее разрушение происходит с возрастающей быстротой. Господин Вормс говорит о форелях матушки Фью, утверждая, впрочем, что на Изере они тоже неплохи; человек, изучавший собственные ногти, занялся изучением опаловой пепельницы на столе. Сережа Милютин, поджав правую ногу и тягостно улыбаясь, ожидал той минуты, когда ему придется встать и обнаружить изъян на ботинке. Сидя в кресле, нетрудно заложить ногу за ногу, но нельзя же стоять и ходить на одной ноге. Ботинки у Милютина черные, носки - зеленые в полоску; уходя из дома, Милютин закрасил носок сквозь дырочку чернилами, так что не только носок, но, вероятно, и мизинец стали черными, но обмануть таким приемом можно только близоруких людей. Разговор о форелях давно превратился в беспредметное журчание, слова господина Вормса потеряли опору согласных букв. Не переставая улыбаться, Сережа Милютин думал о своих ботинках, о том, что ноги Ксавье, у которого едва поношенной обувью наполнен ящик в гардеробе, на два номера меньше его, Милютина, ног; о том, что по ошибке он капнул в дырочку красные чернила вместо черных и лишь сейчас с ужасом заметил, несмотря на предупреждение банкира Гордона, и вдруг увидел в смутном недоумении, как в комнату вошел школьный приятель Володька Перцов, давно убитый на войне, вошел в белом теннисном костюме, о чем-то крича, хотя слов не было слышно, видны были только движения скул. Володька Перцов падает навзничь на красный песок площадки, и со всех сторон, со стен, сквозь стены к нему сбегаются люди... Сережа Милютин испуганно вздрагивает и снова видит перед собой опаловую пепельницу и господина Вормса. На этот раз господин Вормс прерывает речь и, предложив Милютину оставить свой адрес, просит передать банкиру Гордону чувства совершенного уважения и дружбы.

Простившись с господином Вормсом (за руку) и - кивком головы - с человеком, изучавшим опаловую пепельницу, Сережа Милютин торопится к Горфункелю, от которого утром получена пневматичка. По карте Парижа над входом в метро Милютин ищет кратчайший путь. Езда в метро с одной пересадкой займет минут тридцать, значит, идти пешком придется часа полтора. Вопрос не в ногах, не в усталости, хотя с утра еще ничего не едено, - вопрос в ботинках, состояние которых продолжает волновать Сережу Милютина. Его костюм почти в порядке, шляпы Милютин не носит, но подошвы сдвинулись и теперь держатся не посередине ботинок, а сбоку, параллельно к ним. Но если бы Милютин надел ботинки Ксавье, тесно сжав и подогнув пальцы, то, несмотря на пристойную внешность, путешествие к Горфункелю оказалось бы неосуществимым... Смешная история! Милютин улыбается, поглядывая с нежностью на свои ботинки (вот опять пробуждение нежности!), и по строго намеченному кратчайшему пути отправляется к Горфункелю, стараясь не шаркать подошвами, а ставить ноги на тротуар по возможности вертикально.

Э.Верхарн

Лают, рявкают, рычат автомобили; на перекрестках происходит грызня; газетчики орут голосами катастроф и землетрясений; лупоглазый рахитик с повисшими усами, любимец парижских стен, растопыривает в пальцах букеты бутылок; голый всадник мчится на огненной зебре; чернеет небо над крышами; Родион Раскольников в студенческой тужурке и в цилиндре сторожит у подъезда кинематографа; огни снизу и сверху, справа и слева, неподвижные и бегущие; черные ветви деревьев и крики газетчиков, и улыбка большеголового, чудовищно распухшего младенца; труп в чемодане, приплюснутый нос боксера, глаза Джоан Кроуфорд. Милютин движется в толпе - черной, коричневой, синей; мелькают имена, слова, и буквы, и улыбки, розовые женщины в шелковом белье, торговцы кокаином, самоубийцы, ажаны, заклинания министров, глаза, перчатки, плечи, бутылки, папиросы, автобусы - шероховатая, бугристая поверхность предметов, звуков и движений - и возглас Горфункеля:

- Здравствуйте, господин Малюткин-Большуткин! Как живы Гордоны? Хорошо ли глядит маленький Юзя?

Горфункель поведет Милютина в столовую и скажет горничной Мэри:

- Один кувер, сильвупле! Молодой человек уже, наверно, обедал.

Горфункель съест свой обед, вынет изо рта искусственную челюсть, прополощет ее в особой мисочке, которую Милютин принимал за соусник, и движением фокусника снова вставит зубы в рот. Перейдя в гостиную, Гофункель потреплет Милютина по щеке и взглянет с укором на его ботинки:

- Каши просят? Ничего, стерпится - слюбится. Я намерен для начала предложить вам выгодное дело; вы хорошо заработаете, и мы оба хорошо заработаем: подберите мне партию немецких евреев, которые хотели бы стать персами.

- Allo! Monsieur Гордон? Савелий Моисеевич? Здравствуйте! Как ваша половина? Хорошо ли смотрит маленький Юзя? Скажите, Савелий Моисеевич, что это за тип, ваш Милютин? С меня довольно типов! У меня вся фигурация состоит из типов. Как новый фильм, так меня тошнит от типов. Он шляется ко мне туда и обратно пачкать ковер, и всегда голодный. Вы знаете, я человек сентиментальный: он положительно может меня разорить. Если он такой знаменитый архитектор, так дайте ему построить запасной клозет в вашем шато; вам 72 года, и вы проживете еще 50, все равно одного клозета не хватит...

В.Ходасевич

Хриплым, древним, библейским голосом банкир Гордон отвечает:

- Он слишком беден, чтобы хорошо строить, не морочьте мне голову.

Горфункель вешает телефонную трубку. У подъезда его поджидает шофер Гриша в автомобиле. Выбритый, проутюженный и надушенный, Горфункель едет на Елисейские поля в свою контору «Геркулес-фильм». Он поднимется на третий этаж, войдет в просторный холл, где встретит завсегдатаев, занятия которых и выражения лиц неопределимы. Холл обставлен покойной, мягкой мебелью, и в нем множество дверей; над каждой дверью горит красная лампочка, означающая, что в данную минуту вход в комнату воспрещен. Лампочки горят целый день - неугасимые лампады, но голоса слишком громки для того, чтобы их не услышать.

Разговор за первой дверью:

- Черт знает, что такое! Ваша паршивая Дэзи Прат, которой мы платим по контракту двести тысяч, заявляет, что ее хахаль запретил ей показывать ляжки! Что же вы сидите? Вы знаете, что такое широкие массы? Широким массам нужны ляжки и вовсе не нужен посторонний хахаль! Что же вы сидите, как канарейка, черт вас дери?!

Вторые двери открыты настежь, хотя красная лампочка продолжает гореть, и в комнату входят все, кому хочется двигать ногами. Там художник прикрепляет кнопками к стене трехметровый проект афиши. С художником, рисующим афи-

ши, обычно не здороваются или, здороваясь, ему не подают руки - пусть побегает, он же художник!

На афише - русская тройка в снежной равнине. Художник, стоя у афиши, ждет решений. Директоры, продукторы, распространители и покупатели фильмов заходят в комнату, не здороваясь с художником, посмотрят мельком на афишу, поговорят о своих делах и снова выходят. Через час начинается разговор:

- Почему у вас дуга красная, господин «художник» от слова «худо»? Дуга должна быть зеленая! И вообще, нам надо, чтобы тройка скакала не справа налево, а слева направо, не то подумают, что мы большевики! Что вы скажете на эту афишу, monsier Марк?

- Почему снег не белый, а какой-то голубой? Могу я за мои деньги иметь белый снег или не могу?

- Ну, это ничего, monsier Марк: это немного модерн.

- А если дама закапана, это тоже модерн?

- Это капает снег.

- Ну, если это снег, тогда закапайте всю афишу...

Разговор прерывается, потому что, забыв о художнике, директоры, покупатели, распространители, шеф пропаганды, продукторы уходят завтракать...

За третьей дверью - тишина. Но когда дверь открывается, оттуда выбегает человек, на лице которого ужас. Подробности разговора за третьей дверью неизвестны. Известны лишь последние слова Горфункеля: «Я не сентиментален», после чего собеседник вышел от Горфункеля нищим. Если на другой день газеты не сообщат о новом самоубийстве, то, вероятно, потому, что человек, раздетый в третьей комнате, равен Горфункелю и скоро снова оденется с иголочки и будет тщиться раздеть Горфункеля.

Часа через два шеф пропаганды скажет продуктору:

- А что с афишей? Он ведь, стоит, как нанятой, и ждет.

Но господин Марк ответит:

- Ничего, подождет: он же художник!

Рубленые котлеты, салат из свеклы, салат «Оливье», пирожные с разноцветными пупырышками, селедка, коркуновские огурчики, чайная колбаса, халва, всякая снедь разложены по блюдам, тарелкам и банкам в бакалейной русской лавочке, что на улице Convention; смирновка, рябиновка, сливянка, спотыкач; советские консервы: осетры, бычки, черешня; сладкие булочки вертушками и подковками, с вареньем, с толчеными орехами, залитые сахаром, посыпанные маком. На стене картонка с надписью:

«Приходящего ко Мне не изгоню вон»

(Иоанн. 6, 37)

«Вы, у которых нет серебра, идите,
покупайте и ешьте; покупайте без серебра и платы»

(Ис.55, 2-3)

На другой картонке напечатано:

«La masion ne fait pas de creadit»[1]

На выручке - копилка убежища русских инвалидов с трехцветным российским флажком...

Накрапывает разговор:

- Помнишь двух девочек в Крыму, в Судаке?

- За которыми бежали? Они спаслись вплавь?

- Такие китаяночки, с раскосыми глазами. Помнишь, это было там, немного направо? Дочери полковника. Там еще была такая колясочка. Ну, ты должна помнить: подальше, на той стороне. Она еще была влюблена.

- Ах да, конечно, конечно. Я еще сказала: «Цип-цип-цип!» Мы безвыходно сидели, не выходя. Она поступила в консерваторию...

(Отпускаются товары: С чесночком? Без? Колбаска сахарная, мадам! Что кроме?)

- Ну да: знаменитый мрачный субъект из Петрограда. Помнишь? Еще когда никакого шрама не осталось. На днях я встретил одного лондонского москвича, так он мне говорит: принимайте сироп, я его сам принимаю.

- Ничего подобного, она вспрыскивает себе понтапон.

А.Жид

[1] Торговый дом не дает кредита (франц.).

- Не она, а ея муж; он ей все бедро истыкал.
- Не может быть? Я же говорила, что этим кончится.
- Независимо ни от чего, они уже переехали и открылись. Проходя по Champs Elysees, он сказал мне: «Когда у Этуали французы будут приветствовать красных казаков, я смогу умереть спокойно». Интегральный болван.
- Вздор! Я не видала такой счастливой пары. Она была учительница музыки, и ей, конечно, пришлось туго, но потом пошла по массажу, у нее шикарно развитые пальцы. Потом села на шомаж, а теперь вспорхнула и повеселела, только ужасно волнуется, что нет рабочей карточки: она поступила омывать покойников и надеется, что если дело пойдет, то будет ей неплохо приносить...
- Надежды юношей питают...
- Нельзя же всю жизнь быть скептиками, не все же такие специалисты. Жизнь понемногу налаживается, входит в рамки.
- Не так, как у некоторых других, черт возьми: не жизнь, а жестянка. Да и не жестянка, жестянку можно загнать на лом. Я бы ему ответил про красных казаков, да в Лондоне совсем другое.
- Вот мадам Бушуева, та, кстати, ловко пристроилась... что значит хорошо готовить! Она ведь сибирячка: чебуреки, пельмени, варнаки - это, конечно, подкупает. Он очень отзывчивый, прямо замечательный человек. Все-таки, знаешь, тяжело-тяжело, а жизнь свое берет, это удивительно замечательно! Катюшин племянник прислал из Москвы, что там снег, 12 градусов и что им выдали валенки, то есть не выдали, там больше не выдают, а покупают... на замечательной кожаной подошве с ушками, и все настоящее, и в аптеке закупили марлю к Рождеству - на оборки для платьица...Ее сын кончает лицей, мадам Бушуевой сын, она все в него вложила...что значит хорошо готовить. Если бы не ребенок, который будет доктором, стала бы она торчать у плиты со своим прошлым. Очаровательный мальчик, то есть не мальчик, а юноша. Он целиком ушел в науку.
- Наука имеет много гитик.
- В Москве сейчас снег, мороз, санки. Может быть, даже катаются. Все говорят: колхозники, колхозники! Зима-то остается зимой. Происходит какая-то глупость. Тебе не кажется?
- Потому что в Лондоне можно разводить теории, достаточно посмотреть на его пальто.
- Ну и слава Богу! Ведь я совсем не так настроена, как это кажется с первого взгляда.

В.Хлебников

Не следует говорить о тоске по родине, то есть о вещах, утративших точное определение и живой смысл. Курьерские поезда, аэропланы, телефон, телеграф, радио, собственные корреспонденты газет соединили Париж, Берлин, Москву, Токио, Лондон, Нью-Йорк знаками равенства. Фасады домов, профили улиц, памятники на площадях, одежда полицейских, формы правления, языки еще отличны друг от друга, но для нас эти отличия только разнообразные инструменты, обогащающие единый мировой оркестр. Нас не удивляет, что француз может полюбить гречанку, а негр - рязанскую колхозницу. Язык полинезийца мы ощущаем фонетически, как звуковую разновидность, как музыкальный оттенок нашей собственной речи, наших собственных способов выражения общечеловеческих мыслей и чувств. Мы понимаем случайность и бессмысленность национальных или расовых разграничений, мы никогда не согласимся отстаивать их в какой бы то ни было форме, в каких бы то ни было целях: в предстоящих войнах мы заведомые дезертиры; слово «родина» является для нас звуком, не дающем эха, предметом без светотени, определением без образа. Следовательно, если Сережа Милютин (после долгих и противоречивых колебаний занявший у инженера Ксавье двадцать франков) заходит в русскую лавочку на улице Convention, то его отнюдь нельзя на данном основании заподозрить в квасном патриотизме. Голодный Милютин не умеет мечтать об устрицах, о спарже, о лангустах или даже о кроликах, он мечтает о рубленых котлетах, потому что чаще всего в жизни ел именно рубленые котлеты. Разговор о тоске по родине здесь неуместен: просто оживает наиболее привычная, давно проверенная вкусовая потребность.

Однако, подойдя к кассе, Сережа Милютин на мгновение забывает о голоде и подошвах и о котлетах, хотя за кассой никого нет, кроме обыкновенной кассирши с тяжелой русской прической на затылке, женщины средних лет, с накрашенным ртом и выщипанными бровями. Кассирша недоуменно смотрит на Милютина, удивляясь его растерянности, но через секунду произносит испуганным шепотом:

- Сережа, вы?

Подобно реставратору, память смывает с лица мелкие морщинки, припухлости, наносный слой пройденных лет, обнаруживая под ними знакомые черты гимназистки Мурочки.

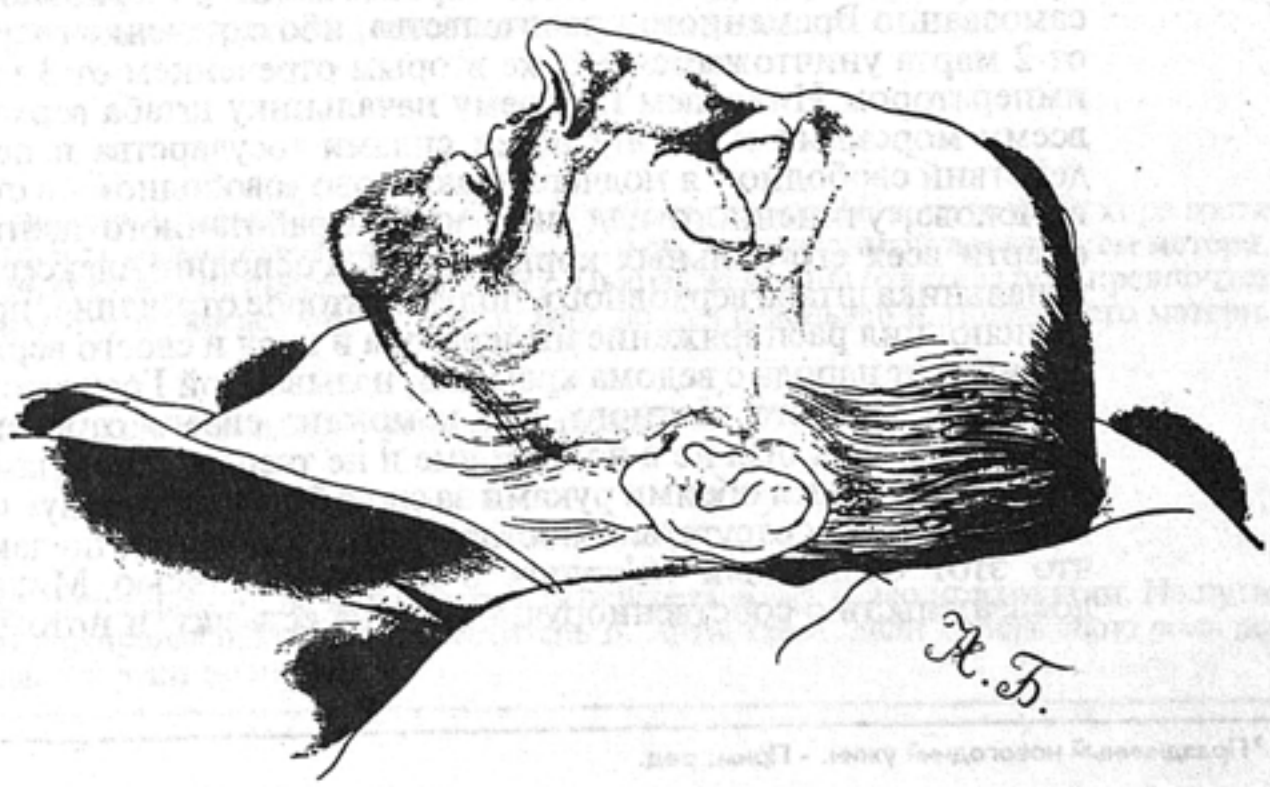
В 9 часов вечера Милютин встречает Мурочку на улице Вожирар.

- Мне кажется... мне кажется... - начинает Милютин и не договаривает.

Мурочка улыбается в ответ:

- Вы никогда не поймете женщин. Таков наш вечный удел или, если хотите, доля.
- Я вспоминаю твои колени...
- Когда человек перенесет в жизни столько слез, сколько выпало на мою долю...
- У тебя было много любовников?
- Я замужем. Теперь я знаю цену жизни. В жизни надо быть имманентной.
- Что же мы будем делать?
- Женщина-мать и одновременно вакханка.
- Пойдем в кино?
- То есть?
- Без всяких «то есть».
- Нет, правда, скажите честное слово!
- Сегодня дают презабавную драму.
- Куда ты мчишь меня, неистовый сатир?
- В кино! Я уже сказал, что в кино.
- Мужчинам не понять нашей участи.
- При чем здесь участь?
- Все на свете трын-трава! Потом, в кино я хожу только даром.
- Я и не прошу тебя платить.
- Еще бы! Но я - принципиально.
- Что - принципиально?
- Есть принципы и принципы...
- Господи!
- Вы уже вздыхаете? Вам со мной скучно? А как же мои колени? Не позволяю? Это зависит. Ca depend. Не придирайтесь. Чувство чувству рознь. Скажите «честное слово»...

Отель «Голубых звезд» на улице Тольбиак состоит из старого кирпича, деревянных ставен, зелено-красно-золотых обоев и национальных кроватей. Чтобы проникнуть в комнату Милютина, надо подняться по винтовой лестнице на пятый этаж, пройти освещенный газовым рожком коридор, миновать двенадцать дверей и нишу с общественным рукомойником, над которым крохотная, отсыревшая Мадонна, и по железному мостику, где в любую погоду свистят сквозняки, перешагнуть через двор в соседний корпус. Железный мостик - единственное место в отеле, откуда в безоблачные ночи действительно бывают видны голубые звезды. Над крышей содрогается



Александр Блок - на смертном одре

красное небо. Сквозь створки ставен оно полосует темноту комнаты красными царапинами.

Лежа на постели, Милютин хочет заплакать, как тогда, в номерах «Большого подворья», но мешает знакомая полнота Мурочкиной груди, Мурочкиных ног, красная царапина на ее плече, лязг трамвая. Мурочка шепчет, прижимаясь к Милютину:

- Мы с тобой жуткие неврастеники...

Через час она садится на постели, спустив ноги на коврик и нащупывая туфли в темноте:

- Завтра наша лавочка будет открыта до поздней ночи: «все для встречи Нового года». Так что даже не придется ревейонировать... Лечу домой. Мой муж до жути ревнив, хотя я не подаю никакого повода...

В ресторанах, в кафе, в ресторанчиках развешивают бумажные гирлянды, китайские фонарики, готовятся к завтрашним торжествам.

Reveillon! Reveillon! Reveillon![2]

Генерал-майор Груздевич произносит здравицу в честь государя-императора; шофер Гриша до утра просидит в машине перед подъездом ресторана Корнилова и проглотит стакан водки, вынесенный по заказу Горфункеля официантом Еремеевым, бывшим корнетом; в особняке биржевика Мерсье танцовщица Люка за полтораста франков будет танцовать умирающего лебедя и галоп амазонки, сразу после шампанского - ее ласковый взгляд, невесомые ноги полетят над паркетом, пугливая улыбка - над белизной скатертей, пластронов и женских плеч. Всю ночь на улицах будут верещать свистульки и трещетки, а на рассвете Милютин увидит на тротуаре смеющихся девушек: у них рафаэлевские прически, широкие плечи спортсменок и бедра изнеженных юношей; их походка легка, крылья видимы невооруженным взглядом в предутреннем мерцании бульваров. Прозрачные, едва окрашенные, крылья коснутся при встрече Милютина и, потеряв свою плотность, пройдут сквозь него, оставив в его теле, в сердце, в горле сладкий, надолго сохраняющийся вкус. Что ж, эту сладость, пожалуй, можно назвать влюбленностью. Влюбленностью в кого? В никого... Не заговаривайте больше со мной об этом, каждое ваше слово станет моей болью.

Умоляю вас, прошу вас: замолчите...

Новогодняя речь генерал-майора Груздевича, произнесенная на банкете в ресторане «Березка»:

- Господа офицеры! Я рад, что обращаюсь сегодня к вашей дружной семье. Я рад, что обращаюсь к русским, ушедшим от ужаса, террора, от 2 - 3 марта 1917 года из России 1914 года, а не к социалистам, интернационалистам, не к большевикам, не к участникам измены, предательства и подлости, бывших на Руси во время войны русского народа со своими внешними и внутренними врагами, не к революционерам и ни к кому от революции исходящих - здесь у этих нет ни родины, ни отечества, ни своего народа. У этих - самость, тщеславие, честолюбие, продажность и подлость ко всем и ко всему, чем человек отличается от скота! *(Аплодисменты.)* Здесь нет начал развития своего «я», и здесь нет основ усовершенствования человечества. Я ставлю печать на лоб Временного правительства из слов, взятых из отчета 5 марта 1917 года заседания крамолы под именем бывшей Государственной Думы, и в них истинный смысл: 2 - 3 марта 1917 года - хотите, 23 февраля 1917 года; хотите, 1 ноября 1916 года - по почину Государственной Думы возникло правительство, которого ни один народ в мире во всей своей мировой истории, во всех своих исторических событиях, по всем своим историческим дням никогда не имел столь подлого, столь пошлого, сволочного - от русского слова «сволок», волочиться - и столь глупого, как Временное правительство от измены и предательства, бывшего на Руси. Я не признаю никакой преемственной верховной власти у так названного самозванно Временного правительства, ибо отречение государя императора Николая II от 2 марта уничтожается его же вторым отречением от 3 марта, переданным государем императором Николаем II своему начальнику штаба верховного главнокомандующего всеми морскими и сухопутными силами государства и переданных на театр военных действий свободно - я подчеркиваю слово «свободно» - в ставке в противовес ареста его в Пскове, учиненного над ним, как разработанного шантажом в вагоне под страхом смерти всех его больных корью детей. Господин Алексеев, исполняющий должность начальника штаба верховного, получив второе отречение, прямо уничтожившего первое, не исполнил распоряжение императора и царя и своего верховного и отречение утаил от армии и от народа с ведома крамолы, называемой Государственной Думою. Кроме того, ясно для каждого честного, что в момент своего отречения великий князь Михаил Александрович был не в полном уме и не тверд в своей памяти, ибо по отчету читается, что он «схватился обеими руками за свою больную голову» и так и просидел. Но с другой стороны, ввиду отсутствия посторонних свидетелей, по закону нет доказательств тому, что этот бандитный поступок с якобы подписью Михаила Александровича - нет доказательств о собственноручности - не есть акт, и потому вся эта история ничтожна!

[2] Праздничный новогодний ужин. - Прим. ред.

Действия Временного правительства и условного - для и до - с первых же дней было предательское, изменническое и подлое в отношении России 1914 года, победы и славы, заготовленной лично императором и царем. Отсюда все их указы, законы, назначения ничтожны есть и позорны есть! *(Звон посуды и возгласы одобрения.)* Временное правительство добровольно передало власть коммунистам и уголовщине, и по действительности большевики не есть преемники верховной императорской власти, ибо настоящее свободное отречение царя верховного осталось в кармане Алексеева... Я охуляю каждого от революции, на Руси бывшей во время войны моего по моему происхождению русского народа с внутренними и внешними врагами, находящегося вне России 1914 года, среди ушедших и не считаю для себя приемлемым никого и ничего, кто и что исходит от крамолы. Я охуляю революцию без всяких-яких, как русский о русских делах! Я обращаюсь ко всем русским, ушедшим из России 1914 года, убежавшим от измены, трусости, от социалистов и большевиков, от провокации, шантажа и гнили, и, во-вторых, кто не есть среди гнили и мрази. *(Голоса: «Правильно!»)* У вас нет никого, кто есть со значением. Типы от партий, групп, организаций, гражданских каст провалились и лопнули, как мыльные пузыри. Но не как мыльные пузыри оставили нам, русским, свое наследство, свои следы, а как злейшие враги, как черные пятна из черной Руси, как красные кровавые пятна 35 миллионов навеки уснувших русских сынов. Я напоминаю документально всем русским все пережитое вами, и, вспоминая, вы найдете ту картину своей жизни, где, теряя терпение от политических, партийных, пореволюционных самоблаготворений, заставят вас, наконец, забыть пассивную стадность и заговорить, как личности своего живого народа! *(Звон разбитой тарелки, голос: «Виноват, ваше превосходительство!»)* Господа офицеры! Почему вы, разбирая миллион миллионов пошлых, мелочных, вздорных вопросов, не хотите подумать: а где ваш русский голос? Смешны какие-то пузыри от измены и предательства, какие-то для меня мало почтенные типы! Откуда сие? От актов о разделе России? Ни в коем каке! Разве вы, ушедшие, забыли, как Временное правительство раскрало все капиталы, все благо империи русского народа и цинично объявило, что казна пуста? Merde, alors![3] - извиняюсь за выражение, фу ты Господи! *(Смех, голоса: «Правильно! Ca va alors![4] Браво!»)*... Прошли года. Все изменилось: подданство, трактиры, театры, военные, портные, сапожники, техники, доктора, политиканы, благотворители за счет присвоения. Вымирают и безусловно вымрут члены самоизбравшего себя Комитета с председателем, который в своих воспоминаниях, изданных у социалиста-революционера во имя братского рукопожатия, пишет на страницах грязь на умную, честную русскую женщину и мать, царицу, императрицу Александру Федоровну, натуру цельную в своей искренней цельности и русского православия. Я говорю на грязный намек, на полуоткрытую дверь в кабинет, как «человек» из людской в кавычках и людской неважного барина, и кто докажет, что сказанное «человеком» в кавычках не ложь! Какой цинизм над нами, ушедшими от 2 - 3 марта 1917 года! У нас нужда во всем, а есть ноль...Я утверждаю, что весь наш сегодняшний верх подтасован по плутне и кооптации, не отвечая нашему русскому быту, богослужению, языку, народу и русской земле, что русская молодежь учится у учителей из подлости исходящих, что в России нет русского народа, а есть народы, населяющие Россию. Да здравствует русская Россия, мать неделимая 1914 года от 2 - 3 марта 1917 года, да здравствует царствующий дом и доблестное русское воинство, а также милейшая наша хозяюшка гостеприимной «Березки», Татьянушка Фаддеевна! Ура! Таня, Таня, пей до дна, пей до дна, пей до дна...

Аплодисменты, малиновый звон стаканов, после чего руководящая роль на банкете переходит к дирижеру великорусского оркестра балалаечников.

1 января

В особняке финансиста С., находящегося в деловой отлучке, была устроена встреча Нового года. Вскоре гости и сама хозяйка были совершенно пьяны. Тринадцатилетний ее сын Люсьен, возмущенный поведением матери, заявил, что сам мертвецки напьется, если она не прекратит попойку. Пьяная женщина ответила, что предпочтет увидеть сына мертвым, чем пьяным. Тогда Люсьен подошел к шкафу, достал револьвер и, подавая его матери, сказал:

- В таком случае, стреляй!

Мать выхватила револьвер и выстрелила в мальчика, убив его наповал.

2 января

Оперная артистка Л., не довольная дирижером В., во время антракта перерезала ему горло ножницами. На пути в больницу дирижер скончался. Дирижировал оркестром заместитель В. Артистке Л. дали допеть свою роль до конца, после чего она была передана в руки полиции.

---

[3] Дерьмо! (франц.).

[4] Все хорошо! (франц.).

Студент Жан У. спустился из своей комнаты в кухню, где мать приготовляла ужин, схватил железные щипцы от плиты и начал бить мать по голове. На крик прибежал отец. Жан снял со стены ружье и выстрелил в отца. Затем отец был добит прикладом. Убедившись, что родители мертвы, Жан достал из конторки отца 130 фр., надел свой лучший костюм, сел на велосипед и отправился в ближайшую танцульку.

3 января

Архитектор М. выстрелом из револьвера тяжело ранил свою жену и убил наповал десятилетнего сына, после чего кастрировал себя бритвой. В страшных мучениях убийца был доставлен в госпиталь, где ему оказана первая помощь.

Варшавский палач подал жалобу прокурору, требуя с государства возмещения убытков, понесенных им вследствие объявленной амнистии.

В квартире провизора Р., владельца аптеки, найдена повешенной его шестилетняя дочь Полина. Шелковая лента, на которой висел ребенок, была тщательно завязана бантом. На той же ленте висела любимая кукла Полины. Никаких следов насилия на теле девочки не обнаружено, но живот и спина куклы изрезаны перочинным ножом.

4 января

В квартире гаражиста Е., в спальной комнате, обнаружена его молодая жена, прикованная к стене железной цепью за ногу. Комната обставлена с возможным комфортом. Женщина провела на цепи около четырех лет.

Шофер О., итальянский выходец, поспорив с приятелем, каменщиком Г. из-за правил бильярдной игры, пробил ему череп бильярдным шаром; каменщик умер, не приходя в сознание.

5 января

Булочник И., узнав, что его теща, 72 лет, продала принадлежащий ей билет свипстейка, в припадке ярости убил старуху топором, изрезал ея лицо кухонным ножом и вспорол живот. Доставленный в комиссариат булочник заявил, что поступил вполне правильно, так как поступок тещи лишал его возможного наследства.

6 января

Негр Ф., приговоренный к смерти, был казнен в газовой камере. Около двадцати свидетелей наблюдали казнь сквозь специальное окно. В течении 5 минут негр бился в кресле, к которому был привязан, и лишь через 12 минут наступила смерть.

7 января

Вдова полковника Б., найдя в сундуке у кухарки свою простыню, зашла в кухню и утюгом размозжила кухарке голову.

8 января

В Ревеле приговоренному к смерти убийце Ч. виселица была заменена по его желанию самоубийством. В присутствии официальных лиц Ч. выпил чашу с ядом (цианистый калий 0,005 грамм) и свалился мертвым.

9 января, 10 января, 11, 12... 15..... 20.....30.....
.....

Заседание продолжается. Оно длится даже слишком долго, судя по количеству окурков, переполнивших пепельницы и блюдца из-под чайных чашек. О продолжительности заседания свидетельствуют также стопы исписанной бумаги, разложенной перед его участниками, и та излишняя нервность и говорливость, которая часто овладевает людьми чрезмерно утомленными и уже не могущими замолчать в силу развившейся инерции. Говорят все сразу, говорят преувеличенно громко без всякой необходимости, так как никто друг друга не слушает и вряд ли вникает в смысл собственных слов. Вопрос остается неразрешенным. Предположений делалось такое множество, что самый вопрос, постепенно дробясь, давно расчленился на бесконечно малые частицы, которые, развиваясь самостоятельно, начинали в свою очередь распадаться на отдельные организмы, по закону деления клетки. В конце концов, расстояния между ними стали настолько велики, что участники заседания, когда-то выйдя из одной точки, говорили теперь о совершенно несхожих и не связанных между собой вещах. Охрипший Горфункель закрывает вышеприведенный дневник, отбрасывает его в сторону и произносит:

- В результате - зеро! Элементы имеются, но ничего пикантного нет.

Тогда самый маленький, самый последний из заседателей, Жиркинд, заявляет:

- Может быть и два зеро, но только не у Жиркинда! Сценарий найден абсолютно гениальный. Если вы еще способны, я почитаю вам мое экспозэ:

Жизнь на волоске

Молодой миллионер Морис де Бовиль, весело проведя вечер в компании друзей, решает вернуться пешком, так как врачи предписали ему прогулки. Но он ненавидит ходить по городу и, чтобы избежать соблазна, заранее отпустил своего шофера и не взял с собой денег. Друзья не верят решению Мориса и насильно кладут в его карман стофранковую бумажку. Миллионер, тем не менее, отправляется пешком. По дороге, на мосту, он замечает девушку; она скинула шаль и хочет броситься через перила. Морис де Бовиль успевает схватить ее за руку:

- Остановитесь! Что толкнуло вас на такой шаг?

- Я очень несчастна. Я разочарована в людях. Я ничего не встречала с их стороны, кроме обмана.

- Одумайтесь! Вы молоды и прекрасны, - произносит миллионер, вспомнив о стофранковом билете, - я буду вашим другом. Завтра вы зайдете ко мне, вот мой адрес. Я достаточно богат, чтобы помочь вам в жизни. Не отказывайтесь принять пока эти деньги - все, что у меня есть при себе.

Повторив свой адрес, Морис де Бовиль прощается с девушкой и продолжает свой путь. Наутро, за чашкой кофе, Морис де Бовиль просматривает газеты. Прежде всего, он интересуется скачками и театром, затем Лигой Наций, но вскоре ему попадается на глаза заметка о происшествии: неизвестная девушка, по описанию схожая со вчерашней неудачницей, бросилась с моста и была извлечена из воды в бессознательном состоянии. Морис де Бовиль недоумевает. Морис де Бовиль в отчаянии. В эту минуту в комнату врываются его друзья, чтобы узнать, как он доехал вчера до дому.

- Я не доехал, а дошел пешком, - отвечает Морис де Бовиль.

- Жаль, - смеются приятели, - мы положили в твой карман фальшивую бумажку, чтобы шофер такси отвез тебя в комиссариат.

Морис де Бовиль спешит в приемный покой. Недоразумение разъясняется. Девушка, оказавшаяся племянницей русского царя, бежавшей от террора, спасена. Мощный «линкольн» уносит счастливых любовников к Лазурному берегу. Поцелуй...

- Чтобы очень гениально, я бы не сказал, - говорит Горфункель, - но на бесптичье и Жиркинд соловей.

Мурочка плакала слезами горечи и умиления: так плачут женщины, читая «Анну Каренину» и узнавая в ней собственные черты, собственные чувства. Тревожная судьба племянницы царя, бежавшей от террора, казалась Мурочке ее личной судьбой, ведь для того чтобы вызвать слезы, совсем не надо быть Толстым или Бальзаком, достаточно быть Жиркиндом. Женщины плакали в черной зале, и когда зажегся свет, они еще держали платки у глаз и сочувственными, понимающими взглядами встречали друг друга. Племянница царя так же любила и так же заблуждалась, как Анна Каренина; произведение Жиркинда было даже полнее и человечнее толстовского, потому что страдания царской племянницы вознаграждались заслуженным счастьем: через всю человеческую жизнь проходит мечта о награде - от школьного похвального листа до блаженства в загробном мире.

- Ты плачешь? - спросил Мурочку Сережа Милютин.

- Ничего подобного! - зашептала она. - Вас это раздражает?

- «Один я в мире подсмотрел святые, искренние слезы».

- Тип! - вздохнула Мурочка и вспомнила, что заплатила за Сережин билет.

Мурочка плакала, видя себя на экране, плакала над своей судьбой, как плакали другие женщины в черной зале кинематографа, и их слезы падали чистой монетой на текущий счет Жиркинда в Лионском кредите. Мурочка тихонько всхлипывала, вспоминая свою жизнь. Разве старая кухарка в старом тульском домике не говорила Мурочке, когда Мурочка была еще гимназисткой:

- Грудки у вас врозь глядят: с мужем врозь жить.

Смешная, глупая старушка, смешные, глупые слова! Мурочка тогда весело хохотала над ними...

Когда гимназистка седьмого класса узнает, что из-за нее стрелялся мужчина, она тотчас решает бросить гимназию и поступить на драматические курсы. На драматических курсах в Москве сначала все шло складно, но вскоре случилась серьезная неувязка с Федрой, и Мурочка, не предупредив родителей, уехала в провинцию с актером Самарцевым: Харьков, Таганрог, Елизаветград, Бендеры, рукоплескания, цветы, попойки, кокаинный угар, ночь с итальянским певцом Карлони, бегство с антрепренером Веригиным на Кавказ, ссоры, попойки, головная боль, ночное бегство антрепренера Веригина с Кавказа и одинокое пробуждение Мурочки в номерах «Континенталя» в Баку. Письма к маме и к папе, знакомство со счетоводом нефтяных предприятий Нобеля, прогулки на катере по заливу, свадьба, квартира в три комнаты, мир.

Счетовод Колмазнин Аким Филиппович, веселый, румяный и рыжий, возвращался домой к шести часам вечера, почти всегда с приятелями, выпивал три рюмки водки за обедом, рассказывал малороссийские анекдоты и пел малороссийские песни:

А чья та хата заметается,
А чья та дивчина заплетается,
Ой, маму, маму, заплетается...

Познакомившись с Мурочкой, он пел малороссийские песни во время катанья на лодке или поездок на первом фаэтоне за город. Лукаво щуря глаз, прищелкивая языком и пальцами, он пел не потому, что ему было весело, но полагая, что пение самца привлекает к нему самку. Улыбаясь, покачивая головой в такт песни, Аким Филиппович оперялся, его рыжие волосы приподнимались, плечи и руки вздрагивали наподобие крыльев. Женившись, Аким Филиппович продолжал петь, находя, что пение служит выражением благополучия и довольства. Через год у Мурочки родился сын, роды протекли легко, без осложнений, всего каких-нибудь три часа страданий, и на следующий день Аким Филиппович исхлопотал прибавку к жалованью. В течение месяца Аким Филиппович и Мурочка наперебой рассказывали друзьям и знакомым, как изумительно легко и без осложнений появился на свет младенец весом в 11 фунтов, как совершенно пунктуально пошли воды, как восхищалась акушерка, оказавшаяся на радость милым человеком и уверявшая, что ей решительно нечего было делать и что ребенок сразу же понял, как нужно брать грудь, и что ни в коем случае не следует нанимать кормилицу, так как молоко матери является самым здоровым питанием, особенно, когда молоко такого высокого качества, как у Мурочки. В присутствии знакомых дам Мурочка с гордостью расстегивала блузку и кормила при них ребенка, потом укладывла его на животик, а когда появлялась отрыжка, заявляла:

- Теперь программа окончена. Теперь нам пора спатьки.

Аким Филиппович, обнимая жену, говорил:

- Вот это - моя Мурочка.

Затем, указывая на комнату, прибавлял:

- А это наш муравейник. А это, - Аким Филиппович брал на руки сына, - это наш му-му-му-Мураш!

На Пасху приезжала из Тулы Мурочкина мама; к Петрову дню приезжал Мурочкин папа - настоятель церкви святого Преображения под Тулой; на рождество Мурочка с сыном ездила в Тулу к родителям, а к Новому году Аким Филиппович получил повышение и был переведен в экспортный отдел. Весной Колмазнины уехали на Минеральные Воды; летом была объявлена война, и Мурочка с сыном вернулась в Тулу, в дедушкин домик у Киевской заставы. Через год мальчик умер от дифтерита; еще через полтора года нагрянула революция; еще через год Мурочкин папа стал торговать лепешками на Соборной площади; в 20-м году приехал с Кавказа Аким Филиппович; в 22-м году поступил на службу в отдел нефтяной промышленности и сшил толстовку; в 26-м году его командировали в Париж, в Нефтесиндикат. Мурочка ходила в большие магазины, а по субботам - в кинематограф смотреть картины из жизни безукоризненно сшитых фраков. В 29-м году у Акима Филипповича произошла серьезная неувязка с бухгалтерией, он был отозван в Москву для объяснений, но в Москву не поехал и остался в Париже невозвращенцем. К этому времени на голове Акима Филипповича уже поблескивала лысина; он все еще напевал малороссийские песни, но чаще не пел, а насвистывал. В 30-м году истощились последние сбережения, и Аким Филиппович решил впервые заглянуть в русскую церковь. Через полгода в русской церкви к нему постепенно привыкли, но сторонились его, называя втихомолку «оком Москвы»; впрочем, в соседнем русском ресторанчике он успел уже несколько раз сыграть в шашки с отцом дьяконом и с высоким, худощавым господином, которому все говорили «князь» и к которому служащий ресторанчика подбегал с такой поспешностью, как будто ноги пытались произнести скороговорку. К тому же времени у Мурочки износились парижские туалеты, она занялась сначала изучением шляпного дела, потом - корсетного, потом - кройки и шитья, потом косметики и, наконец, поступила кассиршей в бакалейную русскую лавочку, принадлежащую преимущественно Семену Семеновичу Кудрявцеву и - в третьей доле - мадам Песис.

Глупые предсказания тульской старушки сбылись... Но может ли быть иначе? Недаром мадам Помье, что покупает в русской лавочке зернистую икру, признавалась Мурочке:

- Я восемнадцать лет замужем, нашему сыну - шестнадцать лет. Мой муж - самый дорогой и близкий мне человек. Я взяла любовника только потому, что жить с мужем теперь представляется мне преступлением: как будто я отдаюсь моему отцу, брату или сыну! Морально я слишком здоровый человек - croyez moi![5] - чтобы решиться на такой безнравственный поступок.

Мадам Помье подарила Мурочке к празднику две пары совсем новых чулок. Милая мадам Помье! Она так подкупает своей искренностью и так заботлива к мужу: он обожает зернистую икру.

Идут дожди. Дожди идут изо дня в день. Скользят на поворотах автомобили, не слушаясь тормозов. Над черной мостовой расплываются кляксами фонари. В мастерских художников X, Y, Z протекают потолки, на полу расставлены тазы, горшки, кастрюли; стены, матрасы, подушки набухают от сырости; одеяла и простыни становятся похожими на компрессы. Парижане ходят в кинематографы, знают всех актеров, старых и молодых, трагиков и комиков, блондинов и брюнетов, курносых, прямоносых, горбатоносых, знают их прически, движения, профили и затылки, голоса и походки, свадьбы, разводы, вкусы, оклады... Жена художника Турчанского уехала в Америку с контролером пароходной компании и даже не прислала открытки. С легкой Мурочкиной руки Сережа Милютин разносит в чемоданчике масло, творог и сметану по русским квартирам. На горные курорты

[5] Верьте мне! (франц.).

съезжаются веселые лыжники, англичанки и манекены модных домов. По утрам в комнатах Горфункеля гудит электрический пылесос, горничная Мэри (Марья Васильевна Струнникова) чистит ковры, усаживает по углам диванов и кресел, среди пестрых подушек, матерчатые куклы Пьеро и Пьеретту, маркизу, субретку, Жозефину Беккер, перетирает книжные полки, на которых расставлены ежегодные справочники больших магазинов - Лувр, Прэнтан, Бон-Марше, Лафайет и двухтомный немецкий труд о способах супружеской любви: «Die vollkommene Ehe. Eine Studie über ihre Physiologie und Techhnik mit sieben mehrfarbigen Tafeln im Anhang»[6].

По субботам, сидя в ванной, Горфункель вызывает к себе горничную Мэри:

- Потрите мне со спины, - просит он и становится на четвереньки.

Рабочий день Фанни Браиловской начинается заготовлением деловых писем Горфункеля, кончающихся одной и той же фразой: «Незамедлительно пришлите мои комиссионные». Исключение сотавляют письма особого назначения, рассылаемые в предпраздничные дни.

Ея Величеству
Королеве Румынской.
Вспоминая с восхищением и благодарностью милостивую беседу, коей Ваше Величество меня удостоили, шлю Вашему Величеству лучшие пожелания к наступающему Новому Году.
Глубокоуважающий
Вашего Императорского Величества
Матвей Горфункель.

Горфункель никогда не встречался с румынской королевой, но ведь, с другой стороны, и королева не может помнить всех, кого она удостаивала милостивой беседой...

По окнам льются дождевые потоки. Фанни Браиловская стучит на машинке. Вскоре после того, как новый резиновый поясок был куплен, обнаружилась необходимость в каракульчовой шубке труакар. В полдень, когда по обыкновению Горфункель еще лежал под одеялом, Фанни Браиловская, подавая ему на подпись очередные письма, заговорила о шубке.

- A la fin de la mois,[7] - сказал Горфункель, - раздевайтесь!

Фанни Браиловская разделась, но a la fin de la mois шубки не получила.

- Смешно! - удивлялся Горфункель. - Зачем вам шубка, если идут дожди? Я лучше подарю вам зонтик.

Но зонтика тоже не было. Однажды в апреле Фанни Браиловская принесла Горфункелю для подписи очередное письмо.

Ея Величеству
Королеве Голландской
Исполненный радостных воспоминаний и признательности за радушный прием, оказанный мне Вашим Величеством, шлю Вашему Величеству всепреданнейшее поздравление со Светлым Христовым Воскресеньем.

Не успел Горфункель дочитать письмо до конца, как Фанни Браиловская упала на кровать и, зарыдав, воскликнула:

- Мама, бедная моя мамочка, если бы ты знала!

Горфункель взглянул на секретаршу с удивлением, обнял ее за плечи и произнес ласково дрогнувшим голосом:

- Вы - шармантный ребенок, Фанничка! Разденьтесь в последний раз, и завтра вы будете иметь каракульчовую шубку, несмотря на сезон...

Однако завтра случилось событие, совершенно непредвиденное. Горфункель ворвался в контору «Геркулес-фильм». Он ворвался в свой кабинет, когда там происходил следующий разговор:

- Отсеките мне голову, если вы не тот самый Гринберг!
- Так я совсем не Гринберг, а Грюнберг.
- Смешно! Я же и говорю, что вы Гринберг.
- Вы говорите - Гринберг.
- Но я же говорю «и» не как «Исаак», я говорю «и», как «ри», как «улица»!

Стукнув по столу, Горфункель крикнул:

- На черта мне нужны ваши принципиальные споры, когда мы все пропали! Этот прохвост не дал мне по морде!

В общем замешательстве Грюнберг всплеснул руками:

- Как? Он не дал вам по морде? Но это полный скандал, господа!

- Скандал? Фаит, а не скандал! - маленькие ручки Горфункеля прыгали над столом, и под столом, и в дальнем углу комнаты, и у самых глаз Грюнберга. - Вы знаете мой темперамент, я подобрал

[6] Совершенный брак. Школа физиологии и техники с семью цветными иллюстрациями в приложении (нем.).
[7] В конце месяца (франц.).

свидетелей, я сделал все, чтобы он дал мне по морде! Но он не дал мне по морде и теперь будет ездить на моей шее, как на стуле!

Трудно с точностью установить, о ком шла речь: был ли то человек, не так давно раздетый Горфункелем, но уже успевший снова одеться с иголочки, был ли то самый маленький, самый последний Жиркинд, недосягаемо поднявшийся на дрожжах миллионера Мориса де Бовиль и спасенной им племянницы русского царя, был ли то, наконец, человек, здесь еще не упоминавшийся, - вопрос этот навсегда останется загадкой. Вернувшись домой, Горфункель призвал к себе секретаршу Фанни Браиловскую, шофера Гришу, горничную Мэри и мадам Бушуеву, кухарку за повара.

- Попили моей кровушки! - заявил им Горфункель. - С меня довольно типов! Я не сентиментален. В субботу можете убираться на все четыре стороны, прямо в Лигу Наций!

На следующий день в вечерних газетах появилась заметка:

«Автомобильная катастрофа. Вчера в 9 ч. вечера автомобиль известного кинематографического деятеля г. Горфункеля, управляемый русским шофером Григорием Тимощенко, попал под автобус линии AS. Григорий Тимощенко был убит на месте; г. Горфункель по счастливой случайности отделался легким испугом.

Мурочка вернулась домой в три часа ночи. Аким Филиппович поджидал жену, не ложась спать. Он молча смотрел на нее, следил за ея движениями, за тем, как она, напевая из «Тоски», вешала пальто на плечики, вставляла распиналки в туфли, и вдруг проговорил:

- Опять?
- Опять.
- Где ты шлялась до трех часов ночи?
- Во-первых, я не шлялась; а во-вторых, я была в гостях у мадам Песис.
- До трех часов ночи?
- До трех часов ночи. Вы же меня в синема не водите? Знакомых всех разогнали! Может быть, прикажете штопать носки?
- Не смей!
- Нет, смей ! Вы что-нибудь сделали для нашей красивой жизни?
- Я женился на тебе! Дура!
- Он женился на мне! Женился! Женился!

Мурочка странно захохотала и, повторяя: «Вот тебе! Вот тебе!», стала сбрасывать с комода книги, шкатулку, семейную группу, снятую в бакинской фотографии «Феникс» в первые два дня замужества. Не переставая хохотать, Мурочка вынула из ящика и швырнула к ногам Акима Филипповича альбомчик, в котором когда-то решила вести свой дневник. Мурочка называла альбомчик «самой дорогой вещью», хотя в нем имелись всего две записи - первая, сделанная ручкой Мурочки и относившаяся к Акиму Филипповичу:

«Наконец-то я встретила на моем пути Человека».

Вторая - рукой Акима Филипповича:

В минуту жизни трудную,
Когда желудок пуст,
Я ем индюшку чудную
Авек де ла капуст.
Есть сила благодатная
В улыбке губ твоих!
Индюшка плюс лобзание
Исторгнули сей стих.

Верхние жильцы застучали в потолок, вероятно, каблуком ботинка, стоявшего около кровати.

- Тише, дура! Ты выселишь нас из квартиры.
- Хочу и буду кричать, пускай выселяют! Мне 38 лет! Ты обещал одеть меня, как куколку, а сам раздел, как прачку! Даже мадам Песис удивляется. Я мечтала о сказке, а что ты дал мне? Газовую плиту? Драные носки? Я хочу жить, я еще могу нравиться...
- Типичный ретурдаж!
- Идиот и жуткая бездарность.

Мурочка затихает. Молча она раздевается, ложится в постель. Тишина, Аким Филиппович поднимает с пола семейную группу, ставит ее на прежнее место и нагибается за альбомчиком. Альбомчик под стулом похож на раненую птицу. Тишина. Из соседней квартиры доносится храп и бормотание: левый сосед всегда бормочет во сне. Чуть слышно гудит: не то электричество, не то водопровод, не то центральное отопление. Гудит, но по-иному - приливами, отливами, - ночной Париж за окном... Нет, центральное отопление отпадает: сейчас 2 мая, и уже не топят больше двух недель. Вероятно, электричество, что-нибудь в счетчике. А может быть, и топят: ведь в умывальнике горячая вода. Топят бельгийским антрацитом, а нефтью, пожалуй, было бы выгоднее. Мазутом.

Вчера по случаю первого мая по улицам растянулись процессии. Пели «Интернационал», несли красные знамена, подымали кулаки. Текла шершавая черная масса. Кулаки казались маленькими головами на очень длинных и тонких шеях - что-то жирафье. Странное чувство: надо было сделать большое усилие, чтобы не сойти с тротуара и не влиться в ряды, не вытянуть жирафью голову и не запеть - и петь, петь - «Интернационал», хотя бы по-французски!

«C'est la lutte finale»[8].

Удивительное чувство. Аким Филиппович - невозвращенец. Его выбросили к чертовой матери. Что же, собственно, происходит? Если где-то на захолустной узкоколейке вагон сошел с рельс и расщепился, железнодорожное сообщение страны не прерывается. Дерево, доски пойдут на слом, в богадельню, в церковь, на подтопку, на выделку шашек; но металлические части - оси, колеса - могут еще пригодиться, их ведь можно подвести под другой вагон и снова поставить на рельсы. Что же в самом деле происходит? Гудит водопровод. Государства вооружаются в мечтах о разоружении. Кабинетные ученые совершенствуют орудия смерти. Пацифисты подготовляют войну. Воинствующие вожди призывают народы к миру. Аким Филиппович играет с дьяконом в шашки и подкидного дурака и, ложась спать, почесывает икры и поясницу. С Мурочкой творится что-то неладное, и она, по существу, права; хорошо еще, что мадам Песис, а не какой нибудь прохвост сифилитик. Конечно, Мурочка уже не та, что двадцать лет назад, но и теперь ее полнота, ее крупные груди или, например, ноги - особенно ноги... Наверху, над потолком, скрипит кровать, потом льется вода в умывальнике. Кашляет правый сосед. Аким Филиппович берет карандаш и пишет в альбомчик:

«Мурочка, глупыш, прости! Придет время, я одену тебя, как куколку. Постарайся заснуть, утро вечера мудреней.

Твой Кима»

Написав, он кладет альбомчик в ящик комода. Мурочка, повернувшись к стене, всхлипывает и шепчет:

- Замучили...

Ея белье хранит запах милютинских папирос.

Ночью на лестницах метро, подложив тряпки под головы, маются нищие старики. Они не спят, они только похожи на спящих, и глаза их закрыты лишь потому, что тяжесть век уже стала непосильной. Бродяги и нищие старики изнемогают от бессонницы; по ступеням стекает дождь...

Шофер Тимощенко не попал на кладбище: он попал в анатомический театр. Студенты разрезали его тело на части, как быка в поваренной книге. Над глазами трудился счастливый Шарль Самсон, закадычный друг художника Райкина. Уже более двух лет Шарль Самсон работал над удивительной книгой, озаглавленной: «Зрячая слепота».

Старый профессор медицинского факультета, знаменитый окулист Леман прислушивался к словам своего ученика, чувствовал стройную последовательность его мысли, но основная предпосылка, главный стержень этой мысли оставались для него непонятными. Полушутя и полунедоумевая, профессор Леман называл Шарля Самсона «художником».

«Подобно людям, лишенным слуха, существуют люди, не умеющие видеть, хотя обладают по общепринятому в науке мнению вполне здоровым зрением. Совершенное развитие глаза заключается не столько в силе и точности его *отражающей* чувствительности, сколько в *контролирующих* и *фильтрующих* видимый мир способностях. Устаревший идеал совершенно развитого глаза -глаза мореплавателя или стрелка - должен быть подвергнут пересмотру», - писал Шарль Самсон в первой главе своей книги. Профессор Леман старается вникнуть в новую запись, сделанную по поводу глаз шофера Тимощенки:

«№ 276. Вероятнее всего, человек физического труда. Возможно, техник. Или военный. Нормальное зрение. 80% слепоты».

По книгам профессора Лемана воспитывались поколения ученых специалистов. Его зрение прекрасно, он не носит очков (Шарль Самсон близорук, - 3,5 диоптрий). Профессор Леман в совершенстве изучил глазную машину, уход за ней, починки, но сможет ли Шарль Самсон объяснить учителю, что его управление этой машиной, то есть умение видеть, бедно и ограничено? В умении видеть знаменитый профессор беспомощен по сравнению с художником Райкиным, рядом с ним - профессор Леман слепец. Невидимые катаракты таких глаз стремится обнаружить Шарль Самсон и найти средства к их удалению. Профессор Леман представляется своему ученику примером зрячего слепца. В самом деле, разве он видит, как, несмотря на поздний час (когда цвета, погашенные чернотой, теряют определенность), голубая краска продолжает обогащаться, приобретая все большее разнообразие оттенков. Теперь уже можно сказать с некоторой долей достоверности, что голубое сияние ночи, ничем не замечательной, безлунной, дождливой и едва освещенной заплаканными фонарями, не является естественным отражением, отсветом внешних источников света, как то казалось в начале главы; необъяснимое сияние может быть оправдано лишь

[8] «Это есть наш последний и решительный бой» (франц.).

внутренним перерождением действительности в цвет, независимо от часа дня или времени года.

Нищие старики, средневековые стены церкви, промчавшийся автомобиль голубеют, заражая цветом соседние предметы. Автомобиль оставляет за собой синюю тень, застывающую в голубом пространстве, как стены, как старики, томимые бессонницей. Пешеход, вступив в лазурное, бирюзовое, серо-синее цветение, вдруг становится медлительным, как бы он ни торопился к намеченной цели, и с трудом передвигает ноги, напоминая собой водолаза, идущего по морскому дну. Движения приостанавливаются, человеческие лица утрачивают выпуклость, голоса беззвучны и настолько неузнаваемы, что когда неожиданно доносятся слова о том, что девичья грудь так же привлекает к себе губы, как несгораемый шкаф - грабителя, то сразу нельзя догадаться, что это господин Вормс обращается ко вновь поступившей к нему машинистке. Точно так же известие о смерти в парижской городской больнице русского художника S (одна из букв алфавита) и погребении его на бесплатном кладбище воспринимается равнодушно и безболезненно, как укол, сделанный под местным наркозом. Через три года останки художника S, согласно установленным правилам, будут вырыты из могилы и брошены на свалочное место, могилу же вспашут заново и отведут на три года под другого покойника. Деревянный крест, на котором выведено имя художника, будет своевременно перекрашен. Араб Саид Бен Аршан зарыт в общую могилу казненных правонарушителей, и так как тела их обезглавлены, на этой могиле тоже нет ни крестов, ни возвышенности, ни иных обозначений: она утрамбована и сравнена с землей - дальний угол бесплатного кладбища в одном из парижских предместий. Ходят слухи, будто перед смертью художник выразил желание покоиться на тихом беклиновском островке - на Сене, близ Аньера, где помещается собачье кладбище, елейное, цветущее, благоуханное. Говорят, будто художник даже точно указал место наиболее ему приглянувшееся: между «Принцем Колибри» и «Фру-Фру IV», но последняя воля не всегда бывает исполнима.

Равнодушие к событиям жизни, вызванное ее перерождением в цвет, незаметно и неощутимо разрастается в радость, не имеющую уже никакой связи с событиями жизни. Намечающаяся радость прямо относится к созерцанию цвета и грозит постепенным исчезновением из повести. Даже в зачаточном состоянии эта радость мешает разбираться в частностях. Усталой, замедленной походкой пересекает мостовую ультрамариновый призрак человека, чем-то памятный и знакомый; в первую минуту кажется, что это Иван Константинович Данько-Даньковский возвращается с диспута, мысленно произнося несказанную речь, и, лишь внимательно всмотревшись, удается установить, что не Данько-Даньковский, а художник Райкин после карточной игры, затянувшейся до рассвета, идет домой, в неотпленную, неоплаченную мастерскую с протекающей крышей. Не успев захлопнуть за собой дверь, он видит, как в ночных туфлях на босу ногу горбатый поэт Арон Шлойхем (с покорной улыбкой горбуна, с астмой и болями в почках) направляется под холодным дождем через двор в общее отхожее место, в котором нет ни сиденья, ни водопровода. Художник Райкин ложится в измятую, нечистую, сырую постель и, докучаемый назойливым клопом, засыпает над чтением «Повелителя блох» Эрнста Амадея Гофмана.

Публикация и вступительная статья Р.Янгирова

Андрей Филозов

Сны разума

Андрей Филозов. 1980

Когда я был маленьким, я отказался от Бога. К этому времени я уже достаточно с Ним познакомился, чтобы в моем сердце созрело решение раз и навсегда забыть о Его существовании, и годам к четырем я совершенно уже устранил Бога из моей жизни. У меня оставались какие-то смутные воспоминания о небесах, что только мне приоткрывались: я был при мече, и незнакомая мне девочка-женщина внимательно слушала из среды роз, как я повторял ее имя. После всего я осмотрелся и нигде в мире от метро до бульвара не нашел ничего хотя отдаленно похожего на девочку, розы и меч. Тогда со всей трезвостью четырех лет я рассудил, что пора стать серьезнее и не замахиваться на слишком многое, в первый раз - еще по своей воле - прищурил глаза и с закрытым забралом вступил в неизведанный мир взрослых людей.

Год шел за годом; мало что от меня осталось, а сердце и разум были разделены, и я был не в силах понять, кто из нас - я. Я, как листок, крутился в потоке; много воды утекло с тех пор, и лишь спустя двадцать лет я вновь ощутил под ногами твердую землю спасения. Осторожная тень, надвинутая некогда мне на глаза, сомкнулась свинцовым венцом на челе; годы шли, я едва волочил ноги. Небо было пустым; оно давило на голову, я боялся посмотреть вверх. Неба не было. В любую минуту я мог оторваться и взмыть в пустоту. Много позже Премудрость воздвигла хрустальную твердь небосвода над моей головой. Приходилось цепляться за вещи, избегать резких движений. Я по сто раз перечитывал книги, случайно отрытые в мерзлой грязи; я топтался вокруг их остывающего огня, холодеющим взглядом ловя последние искры. Были и повседневные радости, что ныне не могу вспомнить без содрогания. Коротко говоря, меня попросту не было. Холодный и пресный, я вздымался и опадал вместе с волнами города - капля воды в безбрежном северном море. Легкий и высохший, я кружился над крышами - частица взрослого мира; растворенный в грехе своей пустотой, я не отделял себя от своих состояний. Головные боли меня добивали. По вечерам, когда тени от лампы были длинны и четки, взрослые уходили к друзьям. Я забивался в углы и шипел из подушек, пытаясь отгородиться от ночи. В углу лежал мяч; я боялся смотреть на него. Мне казалось, что если, подпрыгнув, мяч попадет в окно и стекло разобьется, через дыру в черный город выйдет весь свет. Ночь подступала вплотную. Там, в мире взрослых, были друзья, к которым они вольны были уйти, оставив меня одного; за эту вечернюю причастность друг другу я ненавидел их. Я ненавидел взрослых за то, что они захватили весь город, за то, что не сделали город иным, не наполнили его светом, не оставляли мне выбора. Взрослые заняли город, и спрятаться мне было негде, не к кому было воззвать. Этот мир, переполненный ночью, безраздельно при-

надлежал взрослым. Я хотел съесть весь мир.

Прошло несколько лет. В библиотеке, где было тепло и пахло пылью, мне попалась большая зеленая книга одного из известных детских писателей, автора множества строк о природе. Переворачивая листы, я наткнулся на повесть о городе, пораженном смертельной болезнью. Бешеный волк, выпущенный ночью по ветру, подобно парфянской стреле, пролетел главной улицей города, проницая его тонкую ткань, как вода проницает все стены, как яд проникает в плоть. Из центра, как из разверстой раны, по улицам и переулкам хлынула в тело обыденной жизни черная мертвая кровь. Бешеный волк прострелил сердце города.

Помню, меня поразила беспомощность, с какой взрослые встретили смерть. Где-то шла глухая, подземная битва; взрослые оставались немыми свидетелями борьбы, пока рок не бросал их в самую бездну. Не Божий бич благословенной чумы, поражающей тело, мерно взвивался над городом; смерть беззвучно, безудержно, подобно отраве, растекалась по жилам, поражая уклад повседневности, быт, разум, волю. Так, лет восьми, я со всей ясностью детства понял, что происходит. Смерть была рядом, подать рукой. От нее не спасали хрупкие стены, возведенные взрослыми. Страницы пыльной зеленой книги несли мне пророчество, смысл которого был тем ясней, чем старше день ото дня становилась моя непоколебимая логика. Не было Бога со мной; без Него разум крепчал, продолжая свою уже разрушительную работу. Спасения не было.

Так в мою жизнь вошел страх. Постепенно я стал подкладывать под голову все больше подушек, пока не приучился спать сидя, как солдат в окопе. Я заворачивался с головой в одеяло, но мне было трудно дышать, и я сменил свое ватное одеяло на плед. По ночам я мерз, и сон не приносил отдыха. Я просыпался в четыре утра и, опираясь на подоконник, всматривался в темноту. Рядом горели желтые окна соседнего дома. Там, за стенами, в желтом сиянии, взрослые пребывали в волнении и суете, пока смерть не подбиралась вплотную. Я привыкал спать на левом боку, не теряя из виду дверь и окно. Короткий и зыбкий сон предавал меня. Самое страшное начиналось во сне, когда я попадал в мертвый город.

Этот город с его пустынными просторными улицами, которыми ветер гонит сухую листву и бумажную рвань, беспросветная мгла, дома-коробки, холодное желтое сияние окон - город! Его потустороннюю размытую топографию сон каждую ночь разворачивал, как свиток, - в темную ночь тревожных походных песен, где «только ветер гудит в проводах»; сон - бесконечное, замкнутое пространство *компьютерных игр,* свернутое в шар; overkill; беги и стреляй, рази все, что движется в гулких пустых коридорах; угрюмая аркада без выхода, без просвета. Бедные, жалкие улицы города ночью, во сне становились гнилыми, убогими. Погруженный во тьму, шел я домой - по правую руку развертывалась стена: окна, в которые не достучишься, закрытые, чуждые двери, черные арки зияли во двор. Враг бежал по двору.

Его сгорбленный, вытянутый силуэт - серую тень в черной тьме - сквозь арки проносило за мной. По другую сторону дома гналась за мной бешеная собака; по сю сторону дома брел я, каждой новой аркой ловя торопливую тень, тягостно ожидая ее быстрый промельк, дробную поступь; последняя арка раскрывала провал у подъезда. До двери я не добегал никогда. Так повторялось раз в месяц, в неделю, через два дня на третий. Враг был многолик. То он вылетал мне навстречу враскачку из черных дворов; то проходил, ковыляя, разбитой побежкой в мутно-желтом сиянии улицы под окном дома, где я цепенел, не в силах оторвать лоб от стекла; иногда во сне взрослые приносили в квартиру щенка или приводили собаку - это был он! Как скоро я стал узнавать этот взгляд над ухмылкой оскаленной пасти, ничего не скрывающий, ничего не говорящий! Взрослые не замечали его никогда. Бесполезно мне было со всем красноречием ужаса тыкать пальцем в серую тень, трясти за плечо, умолять не уходить, обернуться, остаться. Взрослые ничего не понимали. Взрослые всегда уходили - за дверь, за порог, в другой дом, в другой мир. Раз за разом я оставался наедине со своим нескончаемым бредом. Иногда сон повторялся каждую ночь, иногда каждый час. Детство затягивалось.

Прошло двадцать лет; оглядываясь назад, могу заключить, что мне повезло. Будучи безумен, я просто не знал, что такое безумие. Я был взвешен в нем, как в воде. Поэтому когда я тосковал, я тосковал по здоровью, свободному разуму, свету, чувствам, которые не предают. Уравновешенный образ мыслей рождает без-

умие, толкает к провалу, манит грозовым небом романтики, когда душа, пресытившись равновесием, отметает границы. Мне не пришлось тосковать по такой вот свободе - свободе от разума, от бытия с его мучительными правами и тягостными обязанностями. Я был вне бытия почти, на грани провала - и жаждал твердой земли и синего неба, а не яростной беспредельности космических бурь. Я хотел выжить - мне пришлось поворачиваться. Так я не умер, не спятил, а, напротив, родился и поумнел. Вы, верно, уже догадались, как мне это удалось. Теперь лишь отъявленные христиане не любят порассуждать о покаянии и обращении. Я выжил, разум мой мне вернули; времени было потеряно много, но кто же считает? Много воды утекло, но я обрел опыт, и нынче, когда все прилавки завалены эпосами, один другого ужаснее, с легкой руки Стивена Кинга бешеные глаза смотрят из всех щелей, я просто обязан вам рассказать, как с ними бороться. Я много об этом думал. Когда с Божьей помощью я выбрался из всего этого, я, как Вторник у Честертона, хотел узнать, зачем меня так мучили. Теперь я уже знал, что ежели покопаться как следует в собственной жизни, препоручив себя Богу и не преступая пределов здравого смысла, можно найти ответ на любой вопрос. Я думал несколько лет, и вот что я подумал.

Город, что мы себе строим, - вся жизнь наша. Не то чтобы каждый сам был кузнецом своего счастья; все же строить нам не помешают, покамест мы сами не просим об этом. Взрослые захватили весь город; мне невозможно было повернуться, не заявив при этом права на чей-то участок, правда, со временем я стал замечать, что самые заброшенные и неприветливые из этих участков почти всегда пустуют. На этих участках право решения отдается тем, кто осмелился их занять. Мы не созданы Богом для хладного уединения склепа. Человек, как справедливо заметил мудрец, - общественное животное. Я был не свободен от тех, кто пришел прежде меня; без них - взрослых или не очень - не город был бы иным - не было бы вообще никакого города. Мы, волею Бога, не приходим в пустыню; но и клочок плодоносной земли, худо-бедно возделанный предками, не слишком похож на цветущий оазис. Это и есть первородный грех; для всех нас он выражен в необходимости с первого дня не за страх, а за совесть решать чужие проблемы. В этом - наша задача. Другого города у нас попросту нет. Стоит нам прийти в мир, как зло сразу заходит со стороны солнца и бьет ниже пояса, не давая нам разогнуться. Что сетовать на нечестные игры и бой без правил, больше похожий на грязную драку? Зло есть зло. Привыкши считать пустым звуком то, чему учит нас церковь, мы привыкаем жить так, словно все нам обязаны. Но ведь и в самом деле все сотворено нам на радость. Человек не рожден для борьбы, не рожден для труда. Нет у нас ни клыков, ни когтей, ни меча огненного. И творить мы способны лишь заодно с Тем, Кого отвергаем. Это не недостаток обыденной жизни, а трагический провал. Господь кровью Своей платит за то, чтобы мы могли это поправить. Город, где мы обретаемся, непригоден для жизни, и, если мы все еще живы, не городу мы должны быть благодарны. Случилась беда, и пока мы не поймем это как беду, а не как затянувшуюся плохую погоду, мы вообще ничего не поймем.

- Что ты наделал?! - кричит Господь в ужасе. - Что ты сделал с собой?! Ты же теперь будешь в поте лица своего добывать хлеб свой, а этого ты не умеешь! Я на радость тебе сотворил этот мир, а он весь обернется против тебя! Это смерть твою ты допустил в город; и ныне бежишь Меня, как врага, а уже близок день, когда встретишься с настоящим врагом, и Я Сам не смогу защитить тебя! Проклята земля эта за тебя, весь твой город проклят, что возвел ты против Меня пред лицем Моим; это ты предал твой город смерти, а он станет мстить тебе за то, что ты не дал ему Жизнь. Ты приручил этот город, ты его вырастил; ты же убил его; а теперь он обратится к тебе, и ты увидишь, как глаза бешеного зверя он раскроет навстречу тебе.

В известном романе Кинга есть строки о том, как пес смотрит на женщину через стекло, а она видит на морде у пса радостное выражение полной свободы от обязательств перед людьми и даже природой, радость освобождения от себя, от того, что делает пса псом, - от любви, от верности; видит взгляд не собаки, а борова, мутное счастье безумия, смывающее последние проблески разума и добра. Счастье развоплощения, облегчение смерти, превращающей бывшую жизнь в свое бешеное орудие. Тот, кто не хочет погибнуть в битве со злом, гибнет во зле. Так в своих снах, проходя с дорогими друзьями по сумрачным коридорам, я вдруг превра-

щался в безумную тварь и прыгал на горло, в лицо, ощущая последний ужас и запредельную радость освобождения. Не подымаясь с земли вновь и вновь, чтобы противостоять злу, мы размываемся в нем, сливаемся с ним. Пока мы рядом с Богом, наша совесть нас как-то поддерживает, внушая понятия черного, белого, милосердия, праведности, свободы и долга. Чем более мы уходим в себя, тем гибче становится совесть. Когда себялюбие, трусость и лень не дают поднять рук, добро постепенно становится все более относительным, зло - абсолютным. Так жить нелегко. Акка Кнебекайзе из «Путешествия Нильса» говорит, что лететь высоко легче, чем лететь низко, лететь быстро - легче, чем лететь медленно. Господь дал нам свободу бороться все меньше, гордиться все больше. Но низкий и медленный полет становится не по силам. Тот, кто из гордости, лени и страха привык поступаться правом умереть за свободу, поневоле придет к другой свободе и другой смерти. В романе Кинга героиня видит на морде пса улыбку - радость падения в смерть. Ныне все больше лиц несет на себе печать этой радости. Мы привыкаем посмеиваться над собственной слабостью и уже не всегда в силах заметить, как наша ухмылка меняется. Человечество, смеясь, расстается со своей жизнью.

Смерть пришла в город, и принес ее волк - вечный враг человека. Домашние звери, любимые вещи, ручные идеи, положения, проникаясь отравой, обращаются против создавшего их человека. Есть ли спасение? Мир, что мы предали смерти, мир без надежды, свободы, любви - мир простой вероятности - не оставляет нам выбора. Что же, отрешиться от города, от всего сотворенного руками и разумом? Запереться в домах? Закрыться в церковных оградках? Не ходить по главной улице?

О покаянии говорят тихо и проникновенно, а не громко и весело, когда угроза гибели становится явственной. Степень греха велика, но различна; укус в голову, шею, пальцы несет смерть быстрее, чем укус в ногу. Раньше ли, позже - яд поражает разум. Тогда остается корчиться в судорогах под безжалостным светом, бежать чистой воды, свежего ветра - всего, что несет жизни радость; остается в молчании мчаться все по прямой, поражая живое, пока смерть не упьется тобой и не вышвырнет, как ненужную падаль. Никто из нас не свободен от этой опасности. Но пока яд не добрался до мозга, не оцепенил ум, остается мучительное покаяние - ненавистное, трудное, как сорок уколов в живот. Пока мы свободны и живы, пока сознаем ужас своего положения, пока властны еще над нашим дарованнным временем, пока это время еще остается.

Вдруг оборотень заговорил:
- Сжалься надо мной, Уленшпигель. - Волк заговорил, - изумились все и перекрестились.
- Это дьявол, он уже знает имя Уленшпигеля. [...]
- Я слышал когда-то твой голос!
- крикнул Уленшпигель.
- Ты рыбник, убийца Клааса [...]
Земляки и землячки, не бойтесь!

Шарль де Костер.
«Легенда об Уленшпигеле»
(Пер. А.Горнфельда)

Post scriptum

Когда почти год назад Ирина Кулик и Елена Кутловская, тогда еще студентки ГИТИСа, предложили нам сделать подборку материалов о новой визуальной культуре, мы сразу согласились. И не только потому, что поверили молодым талантливым авторам, а в портфеле редакции уже скопились статьи сходной проблематики, но и потому, что идея эта словно сама просилась на страницы журнала. С особой силой это обнаружилось, когда мы стали готовить номер: он начал жить собственной жизнью - один материал потащил за собой другой, другой требовал соседства третьего. Связующий все материал пришел самым последним, когда уже делался компьютерный макет (нарочно не придумаешь - первый в истории «Искусства кино»). Так что номер рос сам из себя, на собственной тяге, а мы только чуть направляли, ограничивали его энергию. Такое, наверное, бывает всегда, когда в основе - идея ненадуманная, а плоть от плоти - «века сего». Мы тоже менялись вместе с этим номером, открывая для себя то, что так долго откладывали - на потом.

Более тридцати лет назад Маршалл Маклюэн написал: «Электронная технология во дворе нашего собственного дома, а мы по-прежнему немы, глухи и слепы в пассивном ожидании ее схватки с гутенберговской галактикой». Пассивное ожидание - следствие, причина - естественное чувство страха: раньше срока оказаться уловленными «веком-волкодавом». Конечно же, от «глаз бешеного зверя» не спрятаться ни в башне из слоновой кости усталой закатной культуры, ни в заколоченном наглухо родовом доме (подобно герою «Ностальгии», укрывавшему несколько лет свое семейство от мира, в котором уже никого не удивляют кинокадры, «снятые летящей бомбой», или замысел «видеоинтервью в гробу с червями»). Мы уже знаем цену расплаты за подобный эскейпизм. И как говорит эльф хоббитам в «Кольце всевластия» Джона Толкиена: «Вы же не сами по себе живете, а если и отгородились от мира, то мир от вас не отгораживался».

А то, что мир качественно и неудержимо меняется, видно даже невооруженным глазом, хотя сам глаз-то все искуснее и агрессивнее вооружается. Не один Пикассо «изменил глаз века». Многие повинны в том, что невозвратно устарел традиционный «идеал совершенно развитого глаза - глаза мореплавателя и стрелка». И чем дальше, тем больше новое зрение требует специального технического оснащения. Виртуальные очки вот-вот станут каждодневной обыденностью. И тогда виртуальная реальность, в которой вещи заменены правилами существования вещей, эта мнимая галактика симуляций и симулякров, где объекты лишены своей онтологической основы, может существенно видоизменить реальность неиллюзорную. Как еще в середине 60-х годов предрекал Джим Моррисон - наступят времена, когда «чтобы вспомнить ощущение дождя, мы будем посещать Театр Погоды».

По его словам: «все Игры содержат идею смерти». Тем более такая Большая Игра человечества, как виртуальное сверхпространство, которой скоро будет подвластна не только Вилла «Kunterbunt», но и город, города, государства...

На сегодня сплошной недифференцированный текст, поставляемый аудиовизуальной культурой, приучает потребителя глобального информационного потока без труда довольствоваться симуляцией смыслов. «Непроницаемый человек» времен Сумарокова, не только «зрячий слепец», но и рождающийся в очках с отрегулированным нормативным взглядом на мир, сменился «приблизительным человеком» начала века. Человек конца века - это киберпутешественник с «расширенным сознанием», «вытесненный монстр»

которого тоже летает в бескрайних пространствах виртуальной реальности.

Благодаря психоделической галлюционаторике мы уже знаем, что такое запредельные состояния, размывающие границы между реальностью и сном, но что такое размывание границ между альтернативными реальностями, мука перехода из одного мира в другой - еще предстоит узнать. Однако не только «ужас», а и «наслаждение» рукотворностью и вместе с тем бесконечной непостижимостью вызывает иноприрода фантомного мира. Одновременно с этим сама по себе тотальная опасность нового рода наркомании предостерегает от захваченности врасплох. И, видимо, она более всего другого подвигла нас к созданию этого номера.

«Когда довольствуются тем, - пишет Мартин Хайдеггер, - что проклинают или прославляют технику, никогда не поймут, чем она является. Нужно ее вопрошать... Вопрошать... это прокладывать путь, создавать его. Вопрошать сущность техники - это подготавливать возможность свободного отношения к ней».

Но после этого номера уверенности в том, что все на свете дозволено вопрошанию и свободному к себе отношению, вряд ли у кого прибавится. Хорошо еще, если мы общими усилиями - и авторы, и читатели - не создаем нечто вроде фейдбека, замкнутого кольца: сигнал - прием, и не медитируем глядя на самих себя. Как известно, «кольцо всевластия» (в данном случае новейшей технологии) - по руке только «Хранителям». Хранителям простых вещей, простых человеческих чувств, идущих искони, когда само словосочетание «чувственные опыты» кажется несусветным, а запах дождя не надо вспоминать - достаточно выйти на улицу и узреть мокрую траву, низкое небо и живительную влагу, которая, попадая в глаза, проясняет твой взгляд - и внутрь, и вовне.

Т.Иенсен, редактор

Представляем авторов этого номера, которые печатаются в «ИК» впервые:

Антон Батагов. Родился в 1965 году. Окончил Московскую консерваторию, класс фортепьяно. Композитор, исполнитель произведений западного авангарда, один из организаторов фестиваля современной музыки «Альтернатива».

Марина Бессонова. В 1967 году окончила искусствоведческое отделение исторического факультета МГУ, старший научный сотрудник, хранитель Музея изобразительных искусств им.А.С.Пушкина. Куратор французской живописи рубежа XIX - XX веков. Автор многих критических статей по проблемам современного изобразительного искусства.

Андрей Ерофеев. Родился в 1956 году. Окончил искусствоведческое отделение исторического факультета МГУ. Заведующий отделом современного искусства в музее «Царицыно». Занимается современным отечественным и западным искусством.

Ирина Кулик. В 1993 году окончила театроведческий факультет ГИТИСа. Искусствовед, театральный критик. Занимается современным искусством.

Елена Кутловская. В 1993 году окончила театроведческий факультет ГИТИСа. Искусствовед, театральный критик. Занимается драматургией русского классицизма.

Юрий Лейдерман. Родился в 1963 году. Окончил МХТИ им.Менделеева. Художник.

Татьяна Могилевская. В 1982 году окончила искусствоведческое отделение исторического факультета МГУ, искусствовед, арт-критик. Занимается исследованием сциентистского направления современного искусства.

Георгий Пузенков. Родился в 1953 году. Окончил Полиграфический институт. Художник. Живет и работает в Кельне.

Алена Романова. В 1974 году окончила Полиграфический институт. Художник, книжный график, ювелир.

Николай Селиванов. Родился в 1961 году. Окончил Строгановское училище. Художник.

Николай Шептулин. Родился в 1969 году Учится на факультете журналистики МГУ. Главный редактор журнала «Место печати». Переводчик. Литературовед.

Сергей Шутов. Родился в 1955 году. Художник. Один из первых в России обратился к видеоарту, основатель Института технологии искусств.

Андрей Филозов. Родился в 1968 году. Работает ночным сторожем в Библейском обществе.

Summary

Irina Kulik and Elena Kutlovskaya. R.E.M. (Rapid Eyes Moving)

An original concept by the compilers of the present issue dedicated to the new visuality.

Irina Kulik. Development and Exposure

The art scholar delves into the symbolic photo/video relations in Wim Wenders' films: photography is able to «prove that the world still exists», while the video betokens the disintegration of reality. Also analyzed are photographic representations in Antonioni, Marker and Sophie Kahl.

Wim Wenders. Dreams, Time and Video

In this exclusive interview with the «Film Art» magazine, the director reflects on the cinematic representation of dreams and the problem known as «death of the cinema».

Mikhail Trofimenkov. His-to-(too)-(two)-ry of the Cinema (Two Times)

This review of Jean-Luc Godard's «Histoire(s) du Cinema» probes into the director's personal attitude to cinematic history and his gift of penetration into the nucles of filmmaking.

Philippe Dubois. Portrayal at Thought's Speed

The author shows how the video helps Jean-Luc Godard to think in visual images.

Peter Greenaway. The Rules of the Game. Interview with Agnes Bertin-Scailler

In this interview one of the best-known and contradictory personalities of the contemporary cinema demonstrates his aesthetic tastes and concepts of cinematography and artistic culture as a whole.

Yuri Leiderman. Peter Greenaway the Artist

A review of Peter Greenaway's exhibitions, in particular, «Materiality», in the present-day artistic context, with an analysis of an exhibition as kind of old curiosity shop.

Tristan Tzara. L'Homme approximatif

The first Russian translation from this poetic collection by the Dada leader and founding father. Annotated by the translator.

Jim Morrison. The Rulers. Notes on Vision

These notes in verse and prose by one of America's foremost poets and rock musicians, leader of the famous (or notorious?) Doors, have been composed at randome from his university notebooks. His attempts to endow a visual quality to the word, and grim and fantastic imagery throw light on a little-known period of his work.

Jerry Hopkins and Danny Sugarman. No-One Will Get Out of Here Alive

This extract from the biography book reflects a little-studied time in Jim Morrison's life, when he studied the cinema at UCLA. It vividly portrays the atmosphere of California in the 1960s, a crazy carnival that formed one of the most tragic figures of the decade.

Yuri Leiderman. The Desert Storm, the Pit and the Pendulum

The author presents psychodelics as doing away with the barrier between the possible and the actual, and offers a way «back to normal» - to an aesthetic system which would erect that barrier anew through the categories of the interval, absence, the obvious, etc. Part Two proves theoretical postulates through A.Osmolovsky's and his own exposition experiments.

Elena Kutlovskaya. Sumarokov's Spectacles

The poetry and plays by outstanding 18th century writer Alexandr Sumarokov is a prism through which the cultural and social issues of Russian Classicism are regarded as pertaining to an unique world perception.

Marshall MacLuhan. Understanding Media: the Extensions of Man
Excerpts from a book sensational in its time. The first-ever Russian publication of the Computer Age prophet.

Sergei Dobrotvorsky. The Perceptions of a Standard

The essay studies the emerge of a new audio-visual standard with the sweeping progress of the electronic mass media.

Anatoly Prokhorov. The Future of the Computer Film

Proceeding from the basic premises of Eisenstein, Pudovkin and Alexandrov's renowned Application, the author - an art critic and culturologist - discusses the prospects of the cinema and video art after they have enriched their arsenal with latter-date computer systems.

Giuliano Fiorini-Rosa. The Cyber-Punk Movement and the Future of the Virtual Cinema

The Italian researcher devotes this study to the new cinematic vistas opened by video and computer technological developements.

Jakob Augustein. Sex Taboo in This Villa

Story of one of the first attempts to create a virtual reality, made in Hamburg, 1992. Anyone who likes may come to the computer villa and meet other visitors.

Nam June Pike

The materials on this foremost video artist include a chronicle of his life; an article by young film expert A. Khrenov, which introduces the maestro to the Russian reader; and his first-ever publication in Russia - the essay «Input Time and Output Time».

Sergei Shutov. The Actual Video Art

Reflections on the possible self-determination of this art in Russia, and its specific relations to the cinema, television and visual arts in post-socialist conditions.

Anton Batagov. Man with the Camera II

The young composer and performer relates his unique musical remake of Dziga Vertov's famous film «Man with Camera».

Georgi Pusenkov and Andrei Erofeyev. A Talk with a Visiting Artist

Art critic Yerofeyev's interview on the new visual reality with Georgi Puzenkov, a Russian artist who found renown in the West.

КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1994 г.
КОНТРОЛЬНЫЙ ЭКЗЕМПЛЯР

Fernand Leger. Charlot le Cubiste

This obscure screenplay by the celebrated French artist is dedicated to legendary Charlie.

Non stop

Review of the recent art exhibitions displaying pioneer techniques, as in installations by Georgi Puzenkov, Sergei Shutov, Nikolai Selivanov and Vadim Fishkin, Alena Romanova's Magazine and others.

Thomas De Quincey. The Confessions of an English Opium Eater

The extract from the famous novel, which first appeared in the original in 1819, now comes out in an unique translation by Nikolai Sheptulin, who reconstructs the Russian literary style and vocabulary of the early 19th century. In his afterword, the translator compares the structure and imagery of the book with Gothic prose, and highlights De Quincey as forerunner of psychodelic literature of our century's latter half.

Yuri Annenkov. Weights

An unfinished novel by the prominent portrait painter, book illustrator and stage artist. The bulk of his prose appeared in emigration and is barely known in Russia.

Andrei Filozov. The Dreams of Reason

The first appearence of a young author who traces down the strengthening of an ego as it fights dark irrational powers.

тонио Мантадас.
рием». 1976.

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В ближайших номерах читайте на наших страницах: подборку материалов, посвященную Ф. Феллини. «Новые русские на телевидении; ностальгия по мелодраме; «Великий Инквизитор вчера и сегодня» — материалы парижского коллоквиума.

А также в рубрике «ПРЕМЬЕРА «ИК» о фильмах: «Ладони», «Твин Пикс», «Кош ба кош».

В рубрике «МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ»:
ГРИГОРИЙ КОЗИНЦЕВ. Письма.
ДАВИД БУРЛЮК о кино.
СПЕНСЕР ТРЕСИ — КЭТРИН ХЕПБЕРН. Интимные мемуары.
СИМОНА СИНЬОРЕ. Ностальгия теперь не та.

В рубрике «ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА»:
ТАТЬЯНА ОКУНЕВСКАЯ. Татьянин день. Вторая часть.
ЧАРЛЗ БУКОВСКИ. Голливуд.

В рубрике «ФИЛЬМ В ЖУРНАЛЕ»:
ПЬЕР ПАОЛО ПАЗОЛИНИ. Евангелие от Матфея.
ФРАНСУА ТРЮФФО. Нежная кожа.
ИШТВАН САБО. Милая Эмма, дорогая Бёбе.
ЖАН РЕНУАР. Великая иллюзия.

Вы можете подписаться на журнал «Искусство кино» через следующие фирмы:

в **США, Канаде и странах Латинской Америки:**

«PANORAMA OF RUSSIA»
P. O. BOX 44—1658
Somerville, Massachusetts
02144, USA

тел./факс: (617) 628-89-80

во всех остальных странах мира:

FA. KUBON & SAGNER
Buchexport-Import GmbH
Postfach **34 01 08**
D-**80328** München, **34**

тел.: (089) 54218-0
факс: (089) 54218-218
телекс: 5 216 711 kusa d

В России по каталогу Союзпечати (дополнение № 1), наш индекс — 70402